DIE
KUNSTLEHRE
DES
ARISTOTELES.

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER PHILOSOPHIE.

VON

Dr. A. DÖRING,
DIREKTOR DES GYMNASIUMS UND DER REALSCHULE I. O.
IN DORTMUND.

JENA,
VERLAG VON HERMANN DUFFT.
1876.

Vorwort.

Die bahnbrechende Arbeit von J. Bernays über die Katharsis hatte auch mich zu zwei ausführlichen Aufsätzen über denselben Gegenstand veranlasst, die unter dem Namen von „Jahresberichten" in Band XXI und XXVII des Philologus abgedruckt wurden. Diese Aufsätze hatten weiterhin zur Folge, dass ich zu einem Vortrage über die Katharsisfrage auf der Kieler Philologenversammlung 1869 aufgefordert wurde. Dieser Vortrag ist wieder abgedruckt als Anhang 1 zu gegenwärtiger Schrift; ebenso befinden sich in den übrigen Anhängen erhebliche Theile der beiden andern Aufsätze.

Es war seitdem mein Wunsch und meine Absicht, von dem neugewonnenen Gesichtspunkte aus den Versuch einer Reconstruktion der aristotelischen Lehre von den „schönen" Künsten zu unternehmen; die Inangriffnahme dieser Arbeit verzögerte sich jedoch theils durch die Ostern 1870 erfolgte Berufung in mein gegenwärtiges überaus arbeitsvolles Amt, theils auch noch insbesondere dadurch, dass sich hier sofort ein recht werthvolles Material zur Geschichte des höheren Unterrichts zur Sammlung, Sichtung und Bearbeitung aufdrängte, um mehr als fünf Jahre.

Und nachdem sie einmal in Angriff genommen war, musste die Arbeit, wenn sie nicht wieder während einer

mehr als halbjährigen Frist der Unterbrechung durch gehäufte Berufsarbeiten brach liegen sollte, unter Aufbietung aller Kräfte und auch so noch mit mancherlei Störungen und Unterbrechungen in wenigen Sommermonaten zum Abschluss gebracht werden. Dies muss hauptsächlich deshalb erwähnt werden, um daran die Bitte um Nachsicht, namentlich hinsichtlich der hinter meinen eigenen Wünschen und Absichten zurückbleibenden Form, zu knüpfen.

Inhaltlich glaube ich nicht nur einen Beitrag zur Gliederung des aristotelischen Systems und zur Bestimmung der Stelle mehrerer Disciplinen innerhalb desselben geliefert zu haben, sondern vornehmlich in Kapitel II für die in den letzten Jahrhunderten eifrig besprochene, aber durchaus noch nicht zu einer befriedigenden zusammenhängenden Darstellung gebrachte Lehre des Aristoteles von der Kunst im engeren Sinne einen sichern Grund gelegt zu haben. Mögen Kundige prüfen, ob die von dem Philosophen gegebenen Andeutungen richtig zusammengestellt und benutzt sind; ist dies aber auch nur in den Hauptpunkten der Fall, wie ich zuversichtlich hoffe, so wäre damit der Zusatz auf dem Titel „ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie" gerechtfertigt.

Nebenbei aber möchte ich auch die Aufmerksamkeit der Aesthetiker auf meine Arbeit lenken. Wenn, wie Fr. Vischer (Kritische Gänge. Neue Folge. 6. 1873, S. 131) sagt, die Aesthetik noch in den Anfängen ist, so hat sie ja allen Anlass zuzusehen, in wieweit sie die hier in weiterem Umfange als bisher blosgelegten Fundamente des Baues ihres grossen Gründers als Substruktionen für ihren eigenen Bau benutzen könnte. Auf alle Fälle wird sie sich mit dem hier vollständiger als bisher dargelegten Aristoteles auseinanderzusetzen haben; und dies um so mehr, wenn sich

herausstellt, dass Aristoteles in dem hin- und herwogenden Streit zwischen formaler und materieller Aesthetik einen ziemlich neutralen Boden darstellt, dass ihm der Gegenstand der Kunst zwar ein Inhalt ist, aber nicht ein Inhalt von Vorstellungen und erscheinenden Ideen, sondern von menschlichem Herzensleben.

Schliesslich bemerke ich noch, dass die oben erwähnten Umstände der Entstehung dieser Schrift auch dafür als Entschuldigung dienen müssen, dass in manchen Fällen eine ausdrückliche Auseinandersetzung mit gegnerischen Ansichten unterblieben ist.

Dortmund den 22. März 1876.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Dass eine Einsicht in den Gedankenzusammenhang der aristotelischen Kunstlehre — ich gebrauche dieses Wort, obwohl es eigentlich einen weiteren Begriff bezeichnet, vorläufig im Sinne der Lehre von der bei uns sogenannten „schönen“ Kunst — nicht auf dem Wege einer blossen, wenn auch noch so sorgfältigen und gründlichen Darlegung des Gedankenganges der Poetik, wie er uns neuerdings in einer übergrossen Zahl von Arbeiten immer wieder und wieder geboten wird, gewonnen werden kann, ist eine Ueberzeugung, die den Ausgangspunkt meiner ganzen Untersuchung bildet und die ich im Verlaufe derselben in unwidersprechlicher Weise begründen zu können hoffe.

Daraus folgt zunächst für eine einleitende Darlegung des Standes der Forschung, dass sich dieselbe nur mit einem Buche zu beschäftigen hat, nämlich mit dem zweiten Theile der aristotelischen Forschungen von Teichmüller. Denn die sorgfältige Schrift von Reinkens (Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870) befasst sich, wie schon der Zusatz auf dem Titel: „exegetische und kritische Untersuchungen“ andeutet, in ihrem ersten Theile mehr mit der Auslegung, als mit systematischer Darstellung, während der zweite an den gewonnenen aristotelischen Gedanken eine philosophische Kritik zu üben versucht.

Andere neuere Arbeiten dagegen — ich nenne beispielsweise nur die von Altmüller*) und Heidemann**) — untersuchen nur einzelne in diesen Zusammenhang einschlagende Fragen.

Die Schrift von Teichmüller nun enthält eine Reihe von anregenden und eindringenden Untersuchungen: ihren eigentlichen Zweck aber, die Kunstphilosophie des Aristoteles darzustellen, hat sie verfehlt.

Zunächst vermissen wir eine Auseinandersetzung über das Verhältniss der Kunstphilosophie zur Kunst, die sich an die verschiedenen Bedeutungen des Wortes τέχνη bei Aristoteles hätte anlehnen müssen. Hätte der Verfasser sich dieses Verhältniss, speciell die drei Bedeutungen von τέχνη: Kunst, künstlerisches Denkvermögen, Kunstlehre klar gemacht, so hätte er nicht seinem ersten Kapitel die, auch in metaphorischem Sinne ausgelegt, kaum haltbare Ueberschrift gegeben: „Stellung der Kunst im System.“ Dass es sich aber dabei nicht bloss um einen stilistischen Missgriff handelt, sondern um eine inhaltliche Unklarheit hinsichtlich der Eth. Nic. VI, 2 ff. erörterten Begriffe, beweist die in den Worten S. 14 „das wissenschaftliche Vermögen (ἐπιστημονικόν) und zweitens das der Meinung oder Ueberlegung oder Berathung (λογιστικόν)“ hervortretende Verwechslung des λογιστικόν mit der δόξα. Und doch werden Eth. N. VI, 3 zu Anfang die dem λογιστικόν angehörigen Denkvermögen in schärfster Weise von der δόξα geschieden und ihnen das infallible Urtheilsvermögen (ἐν οἷς ἀληθεύει ἡ ψυχὴ τῷ καταφάναι ἢ ἀποφάναι) beigelegt!

---

*) Carl Altmüller, der Zweck der schönen Kunst. Eine aristotelische Studie. Inauguraldissertation, zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde der philosophischen Facultät zu Jena vorgelegt. Cassel 1873. Druck von Friedr. Scheel.

**) Fridericus Heidemann. De doctrinae artium Aristoteleae principiis. Hallische Inauguraldissertation 1873.

Welch eine Consequenz für Kunst und Moral aber zieht Teichmüller, wenn er fortfährt: „Und unter dieses (das *λογιστικόν* oder *δοξαστικόν*, die also nach ihm mit der Meinung identisch sind), fallen auch die Kunst und das praktische Vermögen!"

Aus derselben Unklarheit über die drei Bedeutungen von *τέχνη* fliesst auch die höchst ungenaue Ausdrucksweise S. 17, wo es heisst, das *δοξαστικόν* sei doppelt, „so dass wir drei Arten des Denkens (*διάνοιαι*) haben: *θεωρεῖν, πράττειν, ποιεῖν.*" Handeln und Schaffen als Arten des Denkens!

Und da nun auch das Kapitel, das die Ueberschrift trägt „Aesthetik und Kunst", von allem Möglichen handelt, nur nicht von dem Verhältniss der Kunstlehre zur Kunst und von der Stellung der Kunstlehre im System — denn nur ihr und dem künstlerischen Denkvermögen, nicht der Kunst selbst, kann eine solche zugewiesen werden —, so ist die wichtige Frage nach der Stellung im System und die andere ebenso wichtige nach der Bedeutung des künstlerischen Denkvermögens ungelöst geblieben.

Im vierten Kapitel des allgemeinen Theils bespricht Teichmüller mit Beziehung auf das Kunstwerk die vier Grundbegriffe des aristotelischen Denkens: Stoff, Form, Ursache der Bewegung und Zweck. Hätte er diese seiner Erörterung über das Verhältniss der Kunst zur Natur und zur Praktik zu Grunde gelegt, so würde er zu abgerundeteren und bestimmteren Resultaten über dieses Verhältniss gelangt sein. Ebenso würde ihm bei Zugrundelegung dieser vier Principien die weitere Aufgabe, die Unterschiede zwischen den beiden Hauptgattungen der Kunst, die er mit den Namen „nützliche Kunst" und „nachahmende Kunst" bezeichnet, festzustellen viel leichter geworden sein und er wäre nicht zu solchen haltlosen Bestimmungen gelangt, wie z. B. S. 92, dass die Kunst „nicht blos aushelfend einzu-

treten berufen ist, sondern vielmehr versuchen kann, auch auf eigne Hand die Welt darzustellen, für welche sie bisher als mitwirkend gedacht wurde". Im Zusammenhange dieser Untersuchung finden wir S. 139 gesperrt gedruckt folgende sehr gewagte und nicht aus Aristoteles belegte Sätze: „Diejenigen Künste, deren Zweck einem andern Zwecke dient, sind nützliche Künste. Diejenigen aber, deren Zweck Selbstzweck ist, sind die nachahmenden Künste." Letztere Behauptung hätte nur durch Bezugnahme auf die διαγωγή im specifischen Sinne und nur in soweit, als Aristoteles der Kunst die Beziehung zur διαγωγή einräumt, begründet werden können. So wie der Satz lautet, ist er eine unbegründete und viel zu weit gehende Behauptung.

Dass seine Abhandlung über den Begriff der Nachahmung S. 143 ff. weder im richtigen systematischen Zusammenhange eintritt, noch das Wesen der Sache erschöpft, hoffe ich besser als durch eine der eigenen Darstellung vorgreifende Kritik durch jene selbst darzuthun, wie ja überhaupt Bessermachen die beste Kritik ist. Dass aber auf diesem, wie auf so manchem andern Gebiete trotz aller Anläufe die Klarheit und Sicherheit eines systematischen Erkennens nicht erzielt wird, wird jeder unbefangene Leser selbst inne werden.

Und hierbei läuft denn auch im Einzelnen allerlei Unklares und Verkehrtes mit unter. So weist er S. 147 f. den Schluss ab, als ob nach Aristoteles einige Künste bloss durch Zeichen, andere durch Ebenbilder nachahmten, während doch derselbe eine nothwendige Folgerung aus der unmittelbar vorher angeführten Stelle aus Pol. VIII, 5 ist. Und demgemäss ist denn auch das S. 154 gezogene „Resultat" zu beurtheilen, „dass Aristoteles das Kunstwerk insofern als Nachahmung bezeichnet, als darin ein Ebenbild, nicht Zeichen der nachgeahmten Gegenstände gegeben ist. Er selbst weist S. 279 auf das Richtige hin, wenn er sagt,

dass die Plastik nach Aristoteles nur „symbolisch (semiotisch)“ darstelle. Ebenso ist es unaristotelisch, zu sagen (S. 157) der Gegenstand der Nachahmung werde durch die beiden Normen der Wahrheit und Schönheit bestimmt. Nach Aristoteles ist der Gegenstand der Nachahmung (ἃ μιμοῦνται) das Gute und das Schlechte; er besteht aus Handlungen, Charakteren und Gedankenentwicklungen; Wahrheit und Schönheit aber sind Normen nicht für die Gegenstände, sondern für die Thätigkeit der Nachahmung selbst.

Eine sehr bedenkliche Behauptung findet sich auch S. 182, dass nämlich die komische Richtung der Kunst — im Gegensatze gegen die ernstere gefasst, also ausschliesslich die komische — der Erholung diene.

Ich komme nun zu einem grossen Hauptfehler des Teichmüllerschen Buches, nämlich zu der Beweisführung, dass das Schöne der eigentliche Zweck der Kunst sei. Diesem Ziele nähert er sich zunächst durch immer unbestimmteren und fliessenderen Gebrauch gewisser termini. War in der eben angeführten Stelle das Schöne noch eine Norm für den Gegenstand der Kunst, so ist S. 184 schon „der Begriff des Schönen“ dieser Gegenstand selbst geworden. S. 185 wird dann sofort das Schöne „das Ziel“ (d. h. also doch τὸ τέλος, der Zweck) „der Kunst“ und es wird aus einigen Poetikstellen, in denen das Wort „schön“ vorkommt, von denen aber in der That nur eine einzige wirklich das Schöne als Maassstab anlegt, gefolgert, dass Aristoteles „überall“ (an ein „Paar Stellen“ ist doch noch nicht überall!) das Schöne bei seiner Theorie „im Auge“ habe. Man bemerke das Unbestimmte des Ausdrucks! Nebenbei gesagt, findet sich im weiteren Verlaufe des Buches eine Stelle, an der sich die Kühnheit Teichmüllers im Argumentiren aus Poetikstellen für das Schöne offenbar noch erheblich gesteigert hat. Er bemerkt nämlich S. 278, freilich nur

um zu beweisen, dass Aristoteles den Begriff der Schönheit in der Poetik nicht ganz bei Seite gelassen habe, schon die erste Zeile der Poetik gehe von der Voraussetzung aus, dass alle Gesetze der Dichtkunst ihr Zwingendes durch die Schönheit haben. Gemeint sind die Worte: πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις. Nun ist aber die Anordnung der Fabel nicht „alle Gesetze der Dichtkunst“ und noch weniger bezeichnet καλῶς ἕξειν den Begriff der Schönheit, vielmehr nur „sich richtig verhalten“ d. h. ihrem Zwecke und Begriffe entsprechen.

Den Gipfel der Willkürlichkeit in der angeblichen Bestimmung des Schönen erreicht aber Teichmüller schon S. 158, wo er behauptet, einmal, dass das Schöne (NB.! nach Aristoteles) immer als Nachahmung und Ebenbild der wirklichen Natur, speciell des menschlichen Lebens, zu betrachten sei, während doch die Stellen, auf die er Bezug nimmt, gar nicht vom Schönen, sondern von der Nachahmung handeln und ferner Aristoteles gerade bei seinen Aeusserungen über das Schöne an 3—4 Stellen mit merkwürdiger Uebereinstimmung als Beispiel stets ein ζῷον, also einen Naturgegenstand, anführt; anderntheils, dass das Schöne über das bloss Zufällige und Historische erhoben und ihm der Charakter innerer Allgemeinheit und Wahrheit zugesichert werde, wobei er auf eine Stelle Bezug nimmt, die wiederum nicht vom Schönen, sondern von der Composition des Mythos handelt und von ihm selbst schon einmal (S. 150) zur Unterstützung der Forderung der Wahrheit der Nachahmung gebraucht worden ist. Wir haben hier zwei Beispiele der willkürlichsten Combination und ungehörigsten Synthese von nicht Zusammengehörigem, die eigentlich allein schon hinreichen, um das ganze Verfahren Teichmüllers als ein nicht zum Zwecke führendes zu kennzeichnen.

Besonders das letztere Beispiel ist in dieser Beziehung merkwürdig, da hier die bekannten Bestimmungen des Mythos, das *καθόλου* und *οἷα ἂν γένοιτο*, die bei Aristoteles gar nicht aus dem Princip des Schönen abgeleitet werden, willkürlich auf dasselbe bezogen und daraus Sätze abgeleitet werden, wie „das Schöne steht so zwischen dem Zufällig-Einzelnen und dem Ewig-Allgemeinen" oder „das Schöne als Gegenstand ist also das Allgemeine als Individuelles", Sätze, die denn unsern Verfasser glücklich in das Fahrwasser der modernen Aesthetik hinüberleiten. Noch merkwürdiger wird aber die Sache dadurch, dass S. 280 f. die Allgemeinheit wieder als eine von der Schönheit verschiedene Forderung auftritt, wenn es heisst: „Es ist daher durch die Allgemeinheit der Gegenstand der Kunst noch nicht erschöpft, sondern man muss das Schöne als einen besondern Gesichtspunkt noch hinzunehmen." Freilich liegt zwischen diesen beiden Stellen eine sehr umfängliche Studie über den Begriff des Schönen bei Aristoteles überhaupt. Ob es in derselben Teichmüller gelungen ist, diesen proteusartigen Begriff zu fixiren und Rede stehen zu machen, wage ich nicht zu entscheiden. Er scheint ihn als einen einheitlichen darzustellen d. h. allen den verschiedenen Aussagen über das Schöne, die sich bei Aristoteles zerstreut finden, eine gemeinsame Bedeutung zu Grunde zu legen. Bezeichnend ist dafür der Satz S. 209: „Das Schöne ist darnach ein metaphysisches Princip, d. h. ein solches, welches für alle Gebiete des Seienden ausnahmslos gilt." Und doch sagt Aristoteles Top. I, 15 (106, 22), dass das Schöne doppelsinnig (*ὁμώνυμον*) sei, indem ihm beim Thiere das Hässliche, beim Hause das Schlechte, Unbrauchbare (*τὸ μοχθηρόν*) entgegengesetzt sei. Jedenfalls hätte eine derartige Untersuchung richtiger durch lexikalische Gruppirung des Zusammengehörigen, als durch

eine oft gewagte Interpretation einzelner Stellen geführt werden müssen. Beachtenswerth sind die Ausführungen über die vier εἴδη des Schönen, obgleich es auch hier an Bedenken nicht fehlt. Zunächst nämlich möchte die Uebersetzung von εἴδη (Metaphys. 1078, 36) durch „Ideen" zu beanstanden sein. In der Poetik heisst es (cap. 7): τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν: Teichmüller selbst bemerkt S. 210: „Aristoteles nennt sie εἴδη. Man darf aber schwerlich an Arten denken, sondern muss darunter eher mit Zeller wesentliche Merkmale verstehen." Dies ist richtig, aber wesentliche Merkmale sind keine Ideen. Zweitens aber werden an keiner der betreffenden Stellen alle vier εἴδη genannt; die Poetik führt nur zwei, die Metaphysikstelle als μέγιστα εἴδη τοῦ καλοῦ drei auf. Die von Teichmüller in Anspruch genommene Berechtigung, sämmtliche vier εἴδη trotz der fehlenden Erklärung des Aristoteles auf Bestimmungen der Poetik anzuwenden, müsste jedenfalls durch eine eindringendere Analyse der Gedankenentwicklung in der Poetik nachgewiesen werden, als sie von ihm geliefert worden ist. Ich werde an der geeigneten Stelle auf die Frage zurückkommen.

Ein paar sehr auffällige Sätze finden sich S. 280. Es wird hier „darauf aufmerksam gemacht", dass Aristoteles „als den eigentlichen Zweck der Kunst die Nachahmung der edlen Menschen und ihres Lebens behauptet." Hätte er die Nachahmung allein als Princip der Kunst gehabt, so wäre der schrankenloseste Realismus zum Charakter seiner Kunstlehre geworden." Was den ersten dieser Sätze betrifft, so fand sich schon S. 200 der auffallende Ausdruck: „Auf diese Betrachtung über das Schöne als Gegenstand der Kunst müsste eigentlich die Theorie des Komischen" (das darnach also mit dem Schönen nichts zu thun hat, also auch nicht zur Kunst gehört) „folgen." Ebenso scheint er auch hier nur die Nach-

ahmung des sittlich Guten zur Kunst zu rechnen, was unaristotelisch ist, da Aristoteles zwar dem Komischen einen niedrigeren Rang anzuweisen scheint, als der Nachahmung des *σπουδαῖον*, aber weit entfernt ist, es von der Kunst überhaupt auszuschliessen.

Der zweite Satz aber beweist aufs Klarste, dass Teichmüller den Begriff der Nachahmung, wie sie in der Kunst geübt wird, nicht erfasst hat, da er sonst erkannt haben würde, dass dieselbe, wie Aristoteles sie auffasst, das Hauptcorrektiv gegen einen schrankenlosen Realismus in sich selbst hat.

Ueberhaupt hat Teichmüller bei allen in diesem Bande geführten Untersuchungen das entscheidende Material für eine aristotelische Kunstlehre, das doch nur in der Poetik und dem achten Buche der Politik gesucht werden darf, viel zu wenig eingehend und methodisch benutzt. So erwarten wir beispielsweise in dem Abschnitt, der überschrieben ist „Trennung des Schönen vom sinnlich Angenehmen" (S. 267 ff.), vergeblich eine Erwähnung der *ἡδύσματα* der Poetik oder des in Pol. VIII. so nachdrücklich hervorgehobenen unmittelbar hedonischen Charakters der Musik.

S. 282 führt er aus Poet. 24 den harmlosen Satz an: „*δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν*", und nimmt daraus Anlass, sich in die höchsten Höhen des erhaben Schönen zu verlieren. Vielleicht hätte er sich diesen Aufflug erspart, wenn er den weiteren Verlauf des Textes, wie ihn mit grosser Wahrscheinlichkeit die neueren Herausgeber (Ueberweg 1870, Susemihl und Vahlen 1874) bieten, richtig aufgefasst hätte: „*μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν.* Das *ἄλογον* ist das gegen den gesunden Menschenverstand des Zuhörers Verstossende, das nach Aristoteles niemals direkt als Vehikel höherer Gefühle dienen kann, sondern nur entschuldbar wird, wo es möglichst der

Wahrnehmung entrückt wird, wie dies nach unsrer Stelle im Epos mehr, als in der Tragödie der Fall ist, oder nach andern Stellen dadurch, dass es, wie das mehrerwähnte ἄλογον im König Oedipus, ἔξω τοῦ δράματος ist.

Freilich lesen wir S. 307, gerade mit Beziehung auf die vorliegende Stelle, die Notiz, dass ἄλογα „Abweichungen von der Regel" sind. Was das ἄλογον nach dem beständigen Sprachgebrauch der Poetik, der auch an dieser Stelle durch ein Beispiel bekräftigt wird, in Wirklichkeit ist, ist schon gesagt.

Eine ausdrückliche klare Feststellung des Verhältnisses zwischen der Nachahmung und dem Begriffe des Schönen, die doch erwartet werden musste, vermissen wir durchaus; ebenso eine feste und bündige Erklärung darüber, was denn eigentlich der Zweck der nachahmenden Kunst sei. Nach S. 139 f. sind die nachahmenden Künste „Selbstzweck" und zugleich Theile des absoluten Zweckes, der Glückseligkeit, daher sie sowohl um ihrer selbst willen, als auch um der Glückseligkeit willen erstrebt werden. Nach S. 203 unten besteht der Zweck „in Nachahmungen", was S. 156 und 335 genauer dahin bestimmt wird, dass Zweck und Ziel der Kunst sei, „Nachahmung von Handlung, von menschlichem Leben und Glückseligkeit" zu sein und dass „alle Künste die Nachahmung von Handlungen zu ihrem Zwecke haben." Und doch ist S. 364 die Nachahmung wieder „das Wesen (also doch wohl der Begriff, die Idee!) der Poesie"!

Dagegen wird es S. 207 wieder als „ausgemacht" betrachtet, „dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt und in der Wirkung den Gegenstand selbst, soweit er erkannt wird, von dem Vergnügen und den Gefühlen unterschieden habe." Diese Stelle ist gesperrt gedruckt, bietet aber sowohl in ihrer Vergleichung mit anderen, als in sich selbst die erheblichsten Schwierigkeiten. In einer Beziehung muss ich weiter unten auf sie

zurückkommen; hier werfe ich nur die Frage auf: Was versteht Teichmüller unter „dem Vergnügen und den Gefühlen“?

Von S. 333 an verlässt die Teichmüllersche Darstellung das Gebiet der allgemeinen Fragen und tritt in speciellere Untersuchungen ein. Da es mir durchaus widerstrebt, in fortwährender Polemik alle entgegenstehenden Ansichten zu berücksichtigen, wie es denn auch für den weiteren Verlauf meiner Untersuchung nicht meine Absicht ist, durch allseitige Polemik den Umfang meiner Arbeit zu schwellen, vielmehr in positiver Begründung eine selbständige Auffassung dem Urtheile der Kundigen darzubieten, so breche ich hier ab, und will nur noch ausser dem im Vorstehenden mehrfach hervorgehobenen Unklaren, Inconsequenten und Unmethodischen der Teichmüllerschen Entwicklungen auf zwei durchgehende Eigenthümlichkeiten derselben aufmerksam machen, die meines Erachtens wesentlich mit dazu beigetragen haben, den Erfolg seiner Arbeit in Frage zu stellen. Die eine ist eine formal-methodische, die andere eine inhaltliche.

Was den ersten Punkt betrifft, so bemerken wir leicht, dass Teichmüller im zweiten Bande seiner „Forschungen“, während er im ersten eine Anzahl von Poetikstellen in scharfsinniger und oft für Sinn und Zusammenhang erspriesslicher Weise besprochen hat, die Poetik nur ganz gelegentlich und oft in flüchtiger und oberflächlicher Weise berücksichtigt. Damit stimmt überein, dass er S. 312 und S. 313 auf den leider noch immer rückständigen Theil seiner aristotelischen Kunstphilosophie mit den Worten „in der Poetik“ verweist. Es scheint hiernach, als ob er sich seine Aufgabe so gestellt habe, zuerst aus der Gesammtheit der aristotelischen Schriften die Elemente der Kunstphilosophie zusammenzusuchen und einheitlich zu gestalten und erst dann auf das Gebiet der Poetik zurückzukehren, um hier

die gewonnenen allgemeinen Resultate zur Anwendung zu bringen. Ich kann diese Anordnung nur für eine im Princip verfehlte und in ihren Folgen unglückliche halten, da wir doch zunächst — und zwar, wie ich durch meine eigene Darstellung zu beweisen hoffe, auch in diesem Falle mit Recht — erwarten müssen, da, wo von einem Gegenstande ex officio die Rede ist, auch die genauesten und maassgebendsten Bestimmungen über seine Natur zu finden. Dagegen musste das entgegengesetzte Verfahren fast nothwendig eine weitschichtige und unklare Darstellung ergeben, die den unbefangenen, mit dem Bedürfniss der Belehrung an sie herantretenden Leser enttäuscht entlässt. An derartigen schriftstellerischen Erzeugnissen aber hat die umfangreiche Literatur der aristotelischen Poetik leider durchaus keinen Mangel.

Die andere, inhaltliche Eigenthümlichkeit der Teichmüllerschen Darstellung muss geradezu aus einer die aristotelische Lehre alterirenden, ihr Fremdes aufdrängenden, wenn auch unbewussten, Tendenz abgeleitet werden, die gerade in dieser ihrer Unbewusstheit theils rührend, theils komisch wirkt. Es ist die Eigenthümlichkeit der aristotelischen Kunstlehre, dass er den Zweck der Kunst ausschliesslich in ihre Wirkung auf das Gemüthsleben der unter ihren Einfluss Tretenden setzt und aus diesem anscheinend sehr subjektiven Momente die objektiven Gesetze für die Herstellung der Werke der Kunst ableitet. Ob in Wirklichkeit diese Wirkung auf das Gemüthsleben, wenn sie nicht mehr als etwas Zufälliges, Individuelles, Grillenhaftes dasteht, sondern als etwas in der allgemeinen Menschennatur Begründetes und darum bei dem normalen Menschen mit Nothwendigkeit Eintretendes erwiesen ist, noch als etwas Subjektives und nicht vielmehr so gut wie das Denken als etwas Objektives zu betrachten ist, ist eine Frage, die Aristoteles unzweifelhaft mit einem nachdrücklichen „Ja“ beantwortet haben würde, ja die er implicite in seinem

Nachweis des allgemeingültigen Charakters der in Frage kommenden Affekte und der durch die Kunst an ihnen bewirkten hedonischen Erscheinungen mit Ja beantwortet hat. Noch mehr aber ist die Wirkung ihm dadurch ein Objektives, dass sich zwar allerdings erst in ihr, als dem Zwecke, das Kunstwerk vollendet, nicht aber so, dass sie an diesem oder jenem zufälligen Individuum thatsächlich eingetreten sein muss, um das Kunstwerk zum Kunstwerk zu machen, sondern so, dass sie als unbedingte Wirkungsfähigkeit, als nothwendig in jedem gegebenen Falle wirklich werdende Möglichkeit dem Kunstwerke immanent ist. Sonst wäre die im Pulte verschlossene, niemals aufgeführte klassische Tragödie oder die vergrabene Venus von Milo kein Kunstwerk *).

Auch Teichmüller weiss dies Alles und versichert demgemäss in der oben schon angeführten Stelle S. 207, er betrachte es als ausgemacht, dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt habe. Aber gerade in dieser Stelle tritt uns nun sofort das entgegen, was ich oben als unbewusste Tendenz bezeichnet habe, nämlich das Bestreben, der Kunst, abgesehen von ihrer Wirkung, einen objektiven Charakter zu vindiciren. Er möchte ihr an sich und aus sich selbst eine Substruction geben, aus der auch ohne den hedonischen Zweck und gleichsam unter Abdankung desselben ihre Gesetze abgeleitet werden könnten. Freilich äussert sich an unsrer Stelle dies Bestreben nur in gemässigter Weise, indem er weiterhin sagt, dass Aristoteles „in der Wirkung den Gegenstand selbst, soweit er erkannt wird, von dem Vergnügen und den Gefühlen unterschieden habe.“ Was er damit meint, hat er schon S. 204 f. auseinandergesetzt. Daselbst bezeichnet er die Wirkung als eine doppelte, einmal als eine bestimmte Anschauung, die durch das Kunst-

*) So auch Bernays, Grundzüge S. 173 f., dessen Worte durch Reinkens a. a. O. S. 205 ff. nicht entkräftet werden.

werk entstehe und zwischen Wahrnehmung und Philosophie in der Mitte stehe, aber, da sie die dargestellte Sache selbst enthalte, am Meisten objektiv sei. Als Zweites besteht dann die Wirkung auch hier „in einem bestimmten Vergnügen und bestimmten Gemüthszuständen."

Für die Sache selbst konnte sich Teichmüller, was er nicht gethan hat, auf die Stelle Poet. 4 berufen, wo für die primitivste Form der nachahmenden Kunst die hedonische Wirkung geradezu aus der μάϑησις, dem Erkennen des dargestellten Gegenstandes, abgeleitet wird und vollständig mit ihr zusammenfällt. Ich werde auf die Stelle im geeigneten Zusammenhange zurückkommen; hier nur vorläufig soviel, dass auch auf der höheren Stufe der nachahmenden Kunst die μάϑησις, das Innewerden des Gegenstandes, zwar bleibt, aber nicht wie auf jener primitiven Stufe als einzige Ursache, oder wie Teichmüller will, als coordinirtes, gleichberechtigtes Moment der Wirkung, sondern nur als formale Bedingung für das Eintreten der Wirkung. Teichmüller glaubt nun dadurch, dass er dem intuitiven Innewerden des Gegenstandes eine mit dem hedonischen Momente gleichberechtigte Stellung in der Wirkung anweist, ein objektives Moment für die Kunst gerettet zu haben, wobei er seiner Darstellung freilich von Seiten Altmüllers*) das Prädikat einer „logischen Curiosität" zuzieht, da ja die Thätigkeit des Erkennens ebenso, wie die ihr verbundene Lust subjektiven Charakters seien. Auf die Frage selbst gehe ich hier nicht weiter ein; es genügt mir, die Tendenz zum Objektiven an dieser Stelle nachgewiesen zu haben.

In viel folgenreicherer und viel weniger harmloser Weise, so nämlich, dass dadurch die ganze aristotelische Lehre aus den Fugen geräth, tritt aber diese Tendenz an anderen

*) a. a. O. S. 34.

Stellen hervor. Ja es lässt sich unschwer erkennen, dass die ganze Darstellung von dem Punkte an, wo sie sich mit der nachahmenden Kunst ausschliesslich beschäftigt, durchaus von ihr beherrscht wird.

So schliesst sich gleich S. 145 die Ueberschrift von § 1 „die Kunstwerke sind Ebenbilder der in der Phantasie gegebenen Wirklichkeit“ mit der zugehörigen Ausführung enge an das eben Erörterte an. Wie nämlich die Wirkung des Kunstwerks in erster Linie in einer Reproduktion seines Gegenstandes in der Anschauung besteht, so sei auch die dieser Wirkung entsprechende Vorstufe des Kunstwerks in der Seele des Künstlers nicht etwa die — instinktive oder bewusste — Richtung auf den hedonischen Zweck als die hervorzubringende Wirkung, sondern ein jener objektiven Perception analoger Vorgang, die Perception der Wirklichkeit in der Phantasie.

Und ebenso wird weiterhin, S. 155, anstatt aus dem Zwecke der Kunst nach den übrigen drei Fundamentalprincipien (Begriff, bewegende Ursache, Material) die allgemeinen Bestimmungen abzuleiten, der verwirrende Ausdruck „Gegenstand der nachahmenden Kunst“ eingeführt, als welcher S. 156 „die Welt der einzelnen Existenzen“, sofern sie (S. 157 ff.) „durch die beiden Normen der Wahrheit und Schönheit näher bestimmt ist, bezeichnet wird. Damit sind gleich zwei objektive Bestimmungen für das Kunstwerk ohne Zuhülfenahme der missliebigen Gefühlswirkung gewonnen, von denen sich namentlich die zweite zur Gewinnung von weiteren objektiven Bestimmungen fruchtbar erweist. Das Schöne hat nämlich nicht nur die erwähnten vier ästhetischen „Ideen“ in sich, sondern es enthält als besondere Arten (S. 282) in sich den „Gegenstand der Bewunderung“, das θαυμαστόν und „das Anmuthige“ (S. 314), bei welchem letzteren Begriff in ganz unaristotelischer Weise der Stoff hauptsächlich aus dem ἡδύ gezogen wird. Von

diesem Standpunkte der Objektivität aus erhalten denn auch S. 207 in einem „Corollar für die Erklärer der Katharsis" „alle die geistreichen Ausleger des Aristoteles, welche den Zweck und die Wirkung der Tragödie in die Reinigung von Furcht und Mitleid, oder in das tragische Vergnügen, oder in die Katharsis unter irgend welcher Bedeutung setzen", die vorläufige Belehrung, dass sie „damit zugleich nur die subjektive Seite des Zweckes berücksichtigen", und dass in solcher Auffassung „wenig von aristotelischer Sinnesart" liegt. Leider lässt die Belehrung über den objektiven Zweck der Tragödie, da sich Teichmüller inzwischen ganz andern Arbeiten zugewandt hat, noch immer auf sich warten.

Ich glaube, dass ich hiermit meine allgemeine Beurtheilung der Teichmüllerschen Leistung beschliessen kann.

I. Kapitel.

Die Kunstlehre im weiteren Sinne und ihre Stellung im System.

1. Der Begriff der Kunstlehre findet sich bei Aristoteles.

Die Kunst im weiteren Sinne umfasst nach Aristoteles alle diejenigen menschlichen Thätigkeiten, die als bewussten Zweck das Hervorbringen eines Werkes oder einer Wirkung verfolgen. Die dabei in Anwendung kommende Denkthätigkeit ist eine berathschlagende d. h. sie fasst den gegebenen concreten Einzelzweck, z. B. die Herstellung eines so und so bestimmten einzelnen Hauses, die Lenkung einer gegebenen Volksversammlung auf einen bestimmten Entschluss durch die Rede, ins Auge und wählt die zur Verwirklichung dieses bestimmten Einzelzweckes im gegebenen Falle zweckmässigsten Mittel.

Es scheint sich hier durchaus um ein Denken auf dem Gebiete des Einzelnen zu handeln, das keine Zurückführung seiner Funktionen auf allgemeine Sätze und Regeln zulässt.

Dennoch ist schon die blosse Existenz der aristotelischen Rhetorik und auch die der Schrift über die Dichtkunst ein thatsächlicher Beweis für das Gegentheil, da beide Schriften allgemeine Regeln für das berathschlagende Verfahren des Redners oder Dichters aufstellen.

Und so finden sich denn auch in den aristotelischen

Schriften zahlreiche Stellen, in denen der Begriff einer Theorie der Künste, einer Kunstlehre, deutlich bezeichnet wird.

Schon Brandis*) führt Belegstellen dafür an, dass nach Aristoteles auch die ποιητική, im allgemeinen Sinne nämlich — übrigens greift das Wort ποιητική dem Folgenden schon vor, da dazu ἐπιστήμη oder etwas Aehnliches ergänzt werden muss — zur Wissenschaft erhoben werden könne. So Met. V, 1 (1025 b, 17): „Da die physische Wissenschaft (ἐπιστήμη) es mit einer Art des Seienden zu thun hat . . . . so ist deutlich, dass sie weder eine praktische noch eine poietische (sc. Wissenschaft) sein kann." Ferner 1026 b, 4: Ueber das Zufällige giebt es keine θεωρία. Ein Beweis dafür ist, dass sich keine Wissenschaft (ἐπιστήμη) mit ihm befasst, weder die praktische, noch die poietische, noch die theoretische. 1064, 10: „Da es eine Wissenschaft (ἐπιστήμη) von der Natur giebt, so ist klar, dass sie sowohl von der praktischen, als von der poietischen verschieden sein wird."

Ebenso ist es unzweifelhaft, dass an vielen Stellen der Rhetorik das Wort τέχνη nicht die Kunstübung, sondern eine Theorie der Kunst bezeichnet.

So gleich im ersten Kapitel. Die Redner, sagt Aristoteles, verfahren theils aufs Gerathewohl, theils nach herkömmlichem Brauch, in Folge einer Fertigkeit. Da es aber auf beiderlei Weise möglich ist, so ist klar, dass man das Verfahren auch in eine Methode bringen könnte (ὁδοποιεῖν). Denn die Ursache, weshalb die einen mit ihrem herkömmlichen, die andern mit ihrem aus sich selbst geschöpften Verfahren Erfolg haben, kann man erforschen; etwas derartiges aber würde nach allgemeinem Zugeständniss schon eine Aufgabe der Kunsttheorie (τέχνη) sein. — Mit der Forschung darüber, warum die herkömmlicherweise oder in-

*) Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie. II, 2, 1, (1853) S. 131, Anm. 18.

stinktiv angewandten rednerischen Mittel den Zweck der Rede erreichen, beginnt aber in der That die vom berathschlagenden Denken über die im bestimmten Einzelfalle anzuwendenden Mittel durchaus verschiedene verallgemeinernde Theorie der rednerischen Mittel.

Im Anschluss an diese Stelle findet sich dann, wie auch sonst häufig *), das Wort *τέχνη* im Sinne einer schriftstellerischen Darstellung der Theorie. „Diejenigen nun, welche die Theorien der Rede (*τὰς τέχνας τῶν λόγων*) verfasst haben, haben nur wenig von ihr (der Kunsttheorie) zu Wege gebracht.“ Dieselben haben sich nämlich meist mit Aeusserlichkeiten befasst, das einzige *ἔντεχνον* dagegen, die rednerischen Beweismittel, vernachlässigt.

Offenbar im Sinne von Theorie wird der Ausdruck *τέχνη* auch Rhet. III, 1 (1403 b, 35) gebraucht. Es wird hier von der Bedeutung des Vortrags (*ὑπόκρισις*), sowohl für die dramatische und epische Poesie, als für die Rede, gehandelt und es wird dann mit Beziehung auf denselben gesagt: „Es ist aber noch keine Theorie darüber aufgestellt worden **).“

Es ist überhaupt nicht meine Absicht, die schwierige Untersuchung über die vielfach nüancirte Bedeutung des Wortes *τέχνη* bei Aristoteles durchzuführen; am allerwenigsten wäre hier schon die geeignete Stelle dafür. Es kommt hier nur darauf an, die Thatsache festzustellen, dass der Begriff der Kunsttheorie Aristoteles nicht fremd ist.

Ich führe zunächst nur noch die Stelle Metaph. I, 1 an, um zu zeigen, wie nahe sich die Begriffe Kunstübung und Kunsttheorie berühren, wie leicht sie ineinander übergehen und wie schwer sie zu trennen sind.

Es ist da die Rede von der Bedeutung der Erfahrung für das Entstehen von Wissenschaft und Kunst. 981, 5

*) 1399, 16; 1400, 4; 6, 16; 1402, 17.

**) οὔπω δὲ σύγκειται τέχνη περὶ αὐτῶν.

wird der Satz aufgestellt: „Die Kunst entsteht, wenn aus vielen Erfahrungswahrnehmungen eine allgemeine Beobachtung in Betreff des Gleichartigen entsteht. Denn die Beobachtung, dass dem Kallias in einer bestimmten Krankheit dieses bestimmte Mittel geholfen hat und dem Sokrates und so Vielen im Einzelnen, ist Sache der Erfahrung; dass es aber allen Derartigen, zu einem Begriffe zusammengefasst, in dieser bestimmten Krankheit geholfen hat, ist Sache der τέχνη." Daher heisst es denn Z. 15: „Die Erfahrung ist Erkenntniss des Einzelnen, die τέχνη des Allgemeinen."

Charakteristisch für die Stelle ist, dass zunächst nicht von einer Ausübung, sondern von dem Gewinnen einer Erkenntniss die Rede ist. Erst in zweiter Linie wird dann der Werth der Erfahrung und der τέχνη hinsichtlich der Anwendung der gewonnenen Einsicht in der Ausübung, die es ja wieder durchaus nicht mit dem allgemeinen Begriffe Mensch zu thun hat, sondern mit den einzelnen concreten Menschen, gegeneinander abgeschätzt.

Es geht hieraus hervor, dass wir es hier schon mit der τέχνη im theoretischen Sinne zu thun haben. Von dem durch Induktion gewonnenen allgemeinen Satze: „dieses Mittel hat allen Menschen geholfen" bis zu dem: „es hilft Allen" ist nicht sehr weit, und so ist denn als ein wesentlicher Bestandtheil der ärztlichen Kunst selbst ein theoretisches, in allgemeinen Sätzen bestehendes Element nachgewiesen*). Dieses Verhältniss zwischen Kunst und Erfahrung wird dann auch in Beziehung auf die Ausübung noch näher bestimmt. Auch hier hat die Erfahrung auf die Kunst zu hören, weil der Künstler weiser ist als der Erfahrene (weiser im Sinne von Eth. VI, 7 zu Anfang). Diese Weisheit besteht in der Erkenntniss des ursächlichen Zusammenhangs, des διότι, während die Erfahrung nur das ὅτι weiss. Der handwerks-

*) Kürzer findet sich das gleiche Verhältniss der τέχνη zur Erfahrung auch am Schluss der Analyt. post. (100, 5) ausgedrückt.

mässig Verfahrende schafft wie das Unbeseelte, ohne zu wissen, was er schafft, so wie das Feuer brennt. Es ist klar, dass unter diesem *διότι* in Bezug auf das Hervorbringen, den *αἰτίαι τῶν ποιουμένων* (981 b, 1), wenn gleich Aristoteles nachher (Z. 12) ein Beispiel aus dem Gebiete des theoretischen Erkennens einmengt, die Erkenntniss des Zusammenhangs zwischen den angewandten Mitteln und dem Zwecke verstanden werden muss, während die Empirie, die ohne diese Erkenntniss die Mittel anwendet, sich mit dem im Anfange der Rhetorik und Poetik vorkommenden Begriffe der *συνήθεια* deckt. Hieraus folgert er dann ferner, dass der Besitzer der *τέχνη* lehren kann und dass die Kunst mehr als die Empirie eine *ἐπιστήμη* ist. Ja es kommt geradezu (Z. 20) der Ausdruck *ἐπιστῆμαι* der Künste vor.

Auch dass das Wort *τέχνη* in noch allgemeinerem Sinne für Theorie überhaupt vorkommt, kann als Beweis für die Bedeutung „Kunsttheorie angeführt werden. Als Beispiel diene die Stelle Eth. N. II, 2 (1104, 5): Wenn im Gebiete des Handelns schon die Untersuchung über das Allgemeine durchaus nicht immer strenge wissenschaftliche Genauigkeit herbeiführen kann, wie viel weniger die über das Einzelne: *οὔτε γὰρ ὑπὸ τέχνην οὔθ' ὑπὸ παραγγελίαν οὐδεμίαν πίπτει.*

Zum Beweise, dass auch in der Poetik *τέχνη* im Sinne von „Kunstlehre" vorkommt, führe ich nur zwei Stellen an. C. 7 (1451, 7) heisst es: „Die Bestimmung der Länge der Stücke in Beziehung auf Darstellung und Zuschauer ist nicht Sache der *τέχνη*." Da es sich hier nicht um das Berathschlagen des Künstlers in Bezug auf den einzelnen, besondern Fall, sondern um allgemeine Bestimmungen handelt, muss hier die Bedeutung „Kunstlehre" angenommen werden. Ebenso c. 13 (1453, 22): „Sonach entsteht die nach der *τέχνη* schönste Tragödie aus dieser Composition." So lautet der recapitulirende Schlusssatz einer Ausführung über die

verschiedenen möglichen Arten der Metabasis, deren Abschätzung nach ihrer Bedeutung für den Zweck der Tragödie erfolgt ist. Diese allgemeine Zweckbeziehung ist aber gerade das Charakteristische der Theorie.

Die Untersuchung nun über die Stellung der Kunstlehre im System wird am richtigsten von der Stelle ihren Ausgang nehmen, in der am eingehendsten von den Theilen der denkenden Seele und den Denkvermögen gehandelt wird. Dies ist aber das sechste Buch der Nikomachischen Ethik, wo Aristoteles von der Betrachtung der ethischen Tugend zu derjenigen der zu ihrer Ergänzung erforderlichen dianoetischen Tugend übergeht. Er brauchte an dieser Stelle seinem Zwecke gemäss nur von dieser einen für das sittliche Handeln in Betracht kommenden Art des Denkens zu reden: er benutzt aber diese Gelegenheit, um eine Uebersicht über die sämmtlichen Grundvermögen der denkenden Seele zu geben, weshalb denn auch Met. I, 1 (981 b, 25) auf diese Stelle als die hierfür klassische zurückgewiesen wird.

2. Die beiden Theile der denkenden Seele nach Eth. Nic. VI, 2.

Die denkende Seele zerfällt in zwei Theile, die wissenschaftliche Denkkraft (ἐπιστημονικόν) und die berathschlagende Denkkraft (λογιστικόν).

Diese Doppelheit der Denkthätigkeit beschreibt nun Aristoteles im zweiten Kapitel in der Art, dass wir aus seiner Beschreibung für beide Richtungen die Bestimmung des Zweckes, des Begriffes, der bewegenden Ursache und des zu Grunde liegenden Materials schon hier fast vollständig entnehmen können. Ich beginne mit dem Zwecke.

Die theoretische Denkthätigkeit hat zum Zwecke nur die Wahrheit. 1139, 27: τῆς δὲ θεωρητικῆς διανοία

καὶ μὴ πρακτικῆς μηδὲ ποιητικῆς τὸ εὖ καὶ κακῶς τἀληθές ἐστι καὶ ψεῦδος. Erläuternd fügt er hinzu, die Wahrheit sei zwar die Aufgabe jedes Denkvermögens: *τοῦτο γάρ ἐστι παντὸς διανοητικοῦ ἔργον* (wie auch am Schlusse des Kapitels noch einmal wiederholt wird: *ἀμφοτέρων δὴ τῶν νοητικῶν μορίων ἀλήθεια τὸ ἔργον*). Bei dem praktischen aber ist es nicht die Wahrheit an und für sich, sondern in Verbindung mit dem durch sie berichtigten Streben: *τοῦ δὲ πρακτικοῦ καὶ διανοητικοῦ ἡ ἀλήθεια ὁμολόγως ἔχουσα τῇ ὀρέξει τῇ ὀρθῇ*. Das Denken setzt also auch in diesem Falle die ihm eigenthümliche Aufgabe, die Wahrheit zu finden und bejahend und verneinend (*κατάφασις καὶ ἀπόφασις* Z. 21) wahre Urtheile zu bilden, keineswegs aus den Augen; aber es bewegt sich gleichsam in einer parallelen Richtung mit einer andern Seelenthätigkeit, deren eigenthümliche Aeusserungen im Erstreben und Meiden (*δίωξις καὶ φυγή* Z. 22) bestehen, und wird so im Grunde zu einem Mittel oder einer Bedingung für einen anderweitigen, ausser ihm liegenden Zweck herabgesetzt. Daher heisst denn auch die ihm entsprechende Wahrheit die praktische Wahrheit: *αὕτη μὲν οὖν ἡ διάνοια καὶ ἡ ἀλήθεια πρακτική*. Z. 26.

Da der Zweck des theoretischen Denkens nur die Wahrheit, also die Erkenntniss, ist, so bewegt sie nichts. Dies gilt aber, ebenso wie das Streben nach Wahrheit, von jeder Denkthätigkeit, auch von der einem andern Zwecke dienstbaren, sofern sie an und für sich und abgesehen von diesem Zwecke betrachtet wird: *διάνοια δ' αὐτὴ οὐθὲν κινεῖ* (Z. 35 f.).

Die praktische Denkthätigkeit im weiteren Sinne des Wortes umfasst auch die poietische mit: *ἡ ἕνεκά του καὶ πρακτική· αὕτη γὰρ καὶ τῆς ποιητικῆς ἄρχει* (1139, 36 f.). Dieselbe Zweitheilung findet sich Pol. VII. 14 (1333, 24): *διῄρηται δὲ διχῇ* (sc. *τὸ λόγον ἔχον*), *καθ' ὅν περ εἰώθαμεν τρόπον διαιρεῖν· ὁ μὲν γὰρ πρακτικός ἐστι λόγος ὁ δὲ*

θεωρητικός, während in mehreren Metaphysikstellen (1025 b, 18; 1026 b, 4; 1064, 10), sowie Top. VI, 6 (145, 15) und VIII, 1 (153, 10) die Dreitheilung (praktisch, poietisch, theoretisch) unmittelbar hervortritt.

Hier ist in den Worten *ἕνεκά του* schon auf den ausser ihr liegenden Zweck hingewiesen; sie ist der *λόγος ὁ ἕνεκά τινος* Z. 30 f. Dieser ist aber für die beiden von der praktischen Denkthätigkeit in dieser weiteren Bedeutung umfassten Gebiete kein einheitlicher und kann daher auch nicht durch einen gemeinsamen Ausdruck bezeichnet werden. Für die praktische im engeren Sinne, die es mit dem sittlichen Handeln zu thun hat, ist derselbe schon in der *ὄρεξις* gegeben und besteht in der *εὐπραξία*: *ἡ γὰρ εὐπραξία τέλος, ἡ δ' ὄρεξις τούτου* d. h. das Streben ist auf eben diesen Zweck gerichtet. 1139 b, 3 f. Ebenso 1140 b, 7.

Auch die zweite Art der praktischen Denkthätigkeit, die mit dem Hervorbringen verbundene, oder poietische, theilt mit diesem das demselben eigenthümliche *οὗ ἕνεκα*: 1139 b, 1: *ἕνεκα γάρ του ποιεῖ πᾶς ὁ ποιῶν.* Dies ist aber hier nicht ein Zweck im strengen Sinne des Wortes, nicht ein absoluter Zweck, als welcher nur die Wahrheit und die Glückseligkeit gilt, sondern nur ein bedingter, ein *πρός τι*: *καὶ οὐ τέλος ἁπλῶς ἀλλὰ πρός τι καὶ τινὸς τὸ ποιητόν.* Dass in *τέλος ἁπλῶς* das *ἁπλῶς* nicht die ihm sonst eigenthümliche abschwächende Bedeutung hat, wie z. B. in der bekannten Politikstelle 1341 b, 38 ff.: *τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον*, sondern ganz im Gegentheil die das Wort auf seine strengste und schärfste Bedeutung hinführende, ergiebt der Zusammenhang. Der Genetiv *τινός*, der im Satze mit *πρός τι* zusammen das Prädikatsnomen bildet, ist offenbar gleichbedeutend mit *ἕνεκά του*. Ein Anklang an diesen sehr kühnen Gebrauch des Genetivs findet sich in dem vorher angeführten *ἡ δ' ὄρεξις τούτου*.

Synonym mit πρός τι findet er sich Top. VI, 6 (145, 16): ἕκαστον δὲ τούτων πρός τι σημαίνει, θεωρητικὴ γάρ τινος καὶ ποιητική τινος καὶ πρακτική. — Die von Walter*) S. 356 gegebene Paraphrase dieser Stelle kann ich durchaus nicht für richtig halten.

Der Sinn des Satzes ist also: Und nicht ein absoluter Zweck, sondern ein Bezwecktes und etwas, um dessen willen etwas geschieht, ist das Hervorgebrachte.

Der Begriff der beiden Denkthätigkeiten ergiebt sich aus der Benennung der ihnen entsprechenden Seelentheile (ψυχῆς μορίων 1139, 9, 14 und 6, 12); diese heissen das ἐπιστημονικόν und das λογιστικόν. Demnach ist die theoretische Denkthätigkeit ihrem Wesen nach ein Erkennen und Forschen, die praktische ein Berathschlagen und Ueberlegen: τὸ γὰρ βουλεύεσθαι καὶ λογίζεσθαι ταὐτόν. Z. 12.

Auch an dem Begriff zeigt sich der schon beim Zweck hervortretende Unterschied, dass das theoretische Denken ein rein für sich bestehendes, mit keinem andern Interesse verflochtenes ist, das praktische aber, wie schon die Ausdrücke berathschlagen und überlegen ausdrücken, einem anderen Interesse dienstbar ist. Ueber den Begriff des Berathschlagens giebt Aristoteles namentlich Eth. N. III, 5 Aufschlüsse; und da derselbe auch für die Kunst ein grundlegender ist, so haben wir allen Anlass, schon hier diese Bestimmungen zusammenzustellen**).

Zunächst nun ergiebt sich als der Gattungsbegriff des Berathschlagens das Suchen (ζητεῖν). Denn (1112b, 22) nicht jedes Suchen ist ein Berathschlagen, aber jedes Berathschlagen ist ein Suchen. Weniger genau sagt Aristoteles VI, 10 zu Anfang: „zwischen dem Suchen und dem Be-

*) Die Lehre von der praktischen Vernunft in der griechischen Philosophie. Jena 1874.

**) Ausführlich handelt von den einschlagenden Stellen Walter a. a. O. S. 179 ff. und S. 358.

rathschlagen ist ein Unterschied, denn jedes Berathschlagen ist ein Suchen.

Was er unter Suchen versteht, macht er an ersterer Stelle klar an dem Beispiele der mathematischen Analysis (Z. 20 u. 24), die auch bis zu einem ersten Einfachsten zurückschreitet. In demselben Zusammenhange heisst es VI, 9 (1142, 28): „Das Aeusserste in der Mathematik ist das Dreieck." Diese *ἔσχατα* der Analyse nennt Aristoteles Metaph. IV, 3 (1014, 26 ff.) auch *στοιχεῖα* *). Das Suchen in dem hier zu Grunde gelegten Sinne ist also offenbar ein Zurückgehen von einem Complicirteren oder Allgemeinen zu einem Einfachen oder Besonderen.

So sucht auch die Berathschlagung zunächst das *ἔσχατον ἐν τῇ ἀναλύσει* (1112 b, 23); genauer sucht sie zu dem gegebenen Zweck **) die richtigen Mittel und Werkzeuge (*πῶς καὶ διὰ τίνων ἔσται* Z. 15); bald die Werkzeuge, bald ihren Gebrauch, bald das wodurch, bald das wie, oder durch wen (Z. 30 f.). Wenn sich mehrere Mittel darbieten, so sucht sie unter diesen das leichteste und beste aus. Und da häufig eine Reihenfolge von Mitteln stattfindet, von denen eins das andere bedingt, so setzt sie, wenn sie das dem Zwecke nächstliegende Mittel gefunden hat, die Untersuchung über die Realisirung dieses nächsten Mittels fort, bis sie an die erste Ursache, das *πρῶτον αἴτιον*, gelangt, die in der Auffindung die letzte ist. Z. 17 ff.

Zur Erläuterung hierfür kann das Met. VI, 9 (1034, 26) gegebene Beispiel aus der ärztlichen Praxis dienen, das freilich an jener Stelle einem andern Gedanken zur Erläuterung dient. Es soll in einem bestimmten Falle die Ge-

*) Z. 35: παραπλησίως δὲ καὶ τὰ τῶν διαγραμμάτων στοιχεῖα λέγεται. Kat. 12 (14, 39): τὰ γὰρ στοιχεῖα πρότερα τῶν διαγραμμάτων τῇ τάξει.

**) Z. 11: βουλευόμεθα δ' οὐ περὶ τῶν τελῶν, ἀλλὰ περὶ τῶν πρὸς τὰ τέλη. So berathschlagt der Arzt nicht, ob er heilen, der Redner nicht, ob er überzeugen, der Staatsmann nicht, ob er gute Gesetze schaffen soll. Ebenso Z. 33.

sundheit hergestellt werden (Zweck). Als nächstes Mittel dazu ergiebt die Berathschlagung die Erzeugung von Wärme im Körper. Um diese zu erzielen, ergiebt sich aber als weiteres Mittel Bewegung. Diese ist also das *ἔσχατον ἐν τῇ εὑρέσει*, aber das *πρῶτον αἴτιον*, das erste Mittel für die nach Beendigung der Berathschlagung eintretende und in umgekehrter Reihenfolge ablaufende Verwirklichung des Zweckes. Aristoteles vergleicht an dieser Stelle (Z. 30) die Berathschlagung ausdrücklich mit einem Syllogismus, indem dieselbe wie jener vom Begriff, so von dem zu Schaffenden ausgehe. In dem gegebenen Beispiel lässt sie sich in folgender Weise in syllogistischer Form darstellen:

Wärme im Körper ist in manchen Fällen Bestandtheil (Erforderniss) der Gesundheit.

Bewegung wird erfordert zur Herstellung der Wärme im Körper.

Also wird Bewegung erfordert durch die Gesundheit.

Ganz ähnlich ist das Beispiel 1032b, 6. Eine in dieser Weise immer fortgesetzte Berathung dagegen geräth ins Endlose*).

Der erste Unterschied der Berathschlagung von der mathematischen Analysis ist also, dass sie ein Suchen von Mitteln ist. Damit hängt aber noch ein Zweites zusammen; dass nämlich bei ihr nicht, wie bei jenem rein theoretischen Verfahren, mit der gewonnenen Erkenntniss überhaupt die Aktion aufhört, sondern dass an den Endpunkt der buleutischen Reihe sich sofort der Anfangspunkt der poietischen oder praktischen anschliesst. Aristoteles wendet hierfür stets**) den bestimmten Ausdruck *γένεσις* an, daher 1112b, 23: *καὶ τὸ ἔσχατον ἐν τῇ ἀναλύσει πρῶτον εἶναι ἐν τῇ γενέσει.*

Ein weiteres Merkmal endlich der Berathschlagung, das

*) εἰ δὲ ἀεὶ βουλεύσεται, εἰς ἄπειρον ἥξει. 1113, 2.

**) zu vergl. 100, 9; 981, 17; 1034, 32; 1140, 11; 1143b, 20.

wiederum aus dieser praktischen, oder, wie wir nach dem Vorigen sagen könnten, genetischen Tendenz sich ergiebt, ist, dass sie sich beim Vernünftigen nur auf Dinge erstrecken kann, die durch uns verwirklicht werden können, die in unsrer Macht stehen. Aristoteles hat der allgemeinen, vorwiegend negativen, Darstellung dieses Merkmals fast die ganze erste Hälfte des Kapitels gewidmet; mit speciellerer Bezugnahme auf die Mittel kommt er 1112b, 24 auf dasselbe zurück. Wenn man, lehrt hier Aristoteles, bei der regressiven Bewegung der Berathschlagung auf etwas Unmögliches, auf ein nicht zu beschaffendes Mittel, stösst, so steht man ab, zum Beispiel, wenn Geld erforderlich ist, dies aber nicht beschafft werden kann. Kommt aber die Erwägung zu Ende, ohne auf ein Unmögliches zu stossen, so beginnt die Ausführung.

Noch ist zu erörtern das Verhältniss der Berathschlagung zu den allgemeinen und den Einzelurtheilen. In dem obigen Beispiel von der Wärme im Körper handelt es sich durchaus um allgemeine Urtheile. Ebenso an der unter 1. besprochenen Stelle aus Met. I, 1, wo die τέχνη urtheilt, dass dies bestimmte Mittel allen an einer bestimmten Krankheit Leidenden geholfen hat. Die τέχνη zieht hier das Facit des durch die Erfahrung eingeleiteten Induktionsverfahrens, während die Erfahrung selbst bei den Einzelurtheilen stehen bleibt. Es kann fraglich bleiben, ob nach der Ansicht des Aristoteles hinsichtlich dieses allgemeinen Satzes die Erfahrung, die hartnäckig bei den Einzelurtheilen, dass es dem Kallias, dem Sokrates u. s. w. geholfen hat, stehen bleibt, ebenso wirksam für die Praxis werden kann, wie die τέχνη mit ihrer Verallgemeinerung. Dagegen giebt es ein anderes Gebiet, auf dem die Berathschlagung der Einzelurtheile der ἐμπειρία durchaus nicht entbehren kann; das ist das Gebiet der Anwendung auf den gegebenen Einzelfall. Das Urtheil, ob dieser Mensch jetzt an

dieser Krankheit leidet, ist durchaus ein Einzelurtheil. Daher hebt auch Aristoteles nachdrücklich hervor, dass die Praxis der Empirie durchaus nicht entbehren kann, da die *τέχνη* sich auf das Allgemeine bezieht (981, 16), alle Praxis aber auf Einzelfälle, und es nicht die Aufgabe ist, den Menschen gesund zu machen, sondern diesen Menschen (Z. 18). Daher wird auch 1141 b, 14 unter Hinzufügung desselben Grundes hinsichtlich der *φρόνησις*, die ja berathschlagend ist, hervorgehoben, dass sie nicht nur das Allgemeine, sondern auch das Einzelne erkennen müsse, und 1142 b, 20 darauf hingewiesen, dass ein Fehler im Berathschlagen sowohl hinsichtlich des Allgemeinen, wie hinsichtlich des Einzelnen stattfinden könne, wie z. B. wenn es sich um die Anwendung von schwerem Wasser handle, entweder der Satz, dass solches schädlich sei, oder der, dass dies Wasser schwer sei, falsch sein könne.

Den beiden entgegengesetzten Arten der Denkthätigkeit entsprechen ferner zwei entgegengesetzte Arten des Seienden als das ihnen gemässe Material, an dem ihre Thätigkeit geübt wird. Dem theoretischen Denken entspricht dasjenige Seiende, dessen Principien nicht anders sein können, d. h. den Charakter der Nothwendigkeit an sich tragen: *τὰ τοιαῦτα τῶν ὄντων, ὅσων αἱ ἀρχαι μὴ ἐνδέχονται ἄλλως ἔχειν* 1139, 7 oder kürzer: *τὰ μὴ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν* Z. 14. Dieser Charakter kommt nach allgemeiner Annahme dem, was man weiss (und wissen kann) zu: *πάντες γὰρ ὑπολαμβάνομεν, ὃ ἐπιστάμεθα, μὴ ἐνδέχεσθαι ἄλλως ἔχειν.* 1139 b, 19. Es ist dasselbe mit dem „aus Nothwendigkeit Seienden“ 1140 b, 1, 31. 1139 b, 22. Das vom theoretischen Denken zu Erfassende muss den Charakter einer objektiven Vernunftnothwendigkeit besitzen, darin besteht die nachher noch genauer zu besprechende Gleichartigkeit (1139, 11) mit jenem; sonst ist es der Erkenntniss verschlossen 1139 b, 21. Namentlich kann nur aus Principien, die diesen Cha-

rakter der Nothwendigkeit besitzen, eine Beweisführung stattfinden. 1140, 33.

Dagegen entspricht dem berathschlagenden Denken als Material das, was auch anders sein kann, als es ist (1139, 8; b, 21; 1140, 1, 31; 1141, 4), was also diesen Charakter der Vernunftnothwendigkeit nicht besitzt. Auch in Beziehung hierauf werden die Principien erwähnt. 1140, 33: *ὧν αἱ ἀρχαὶ ἐνδέχονται ἄλλως ἔχειν.* Freilich ist diese Bestimmung unvollständig, denn nicht jedes bloss zufällig oder thatsächlich Seiende kann Gegenstand der Berathschlagung werden. Ein solches ist z. B. die von Aristoteles selbst als Beispiel angeführte Thatsache, dass Ilios zerstört worden ist (1139b, 7), wie überhaupt jede vollendete Thatsache; es kann vielmehr nur dasjenige gemeint sein, das einer verändernden Thätigkeit von Seiten des Menschen eine Handhabe bietet. Dies beweisen auch die III, 5 gegebenen Beispiele. Die Wurzel des Gegensatzes liegt darin, dass das Seiende von Seiten des Menschen entweder nur Gegenstand des reinen Erkennens werden kann, wozu also nach Aristoteles vornehmlich die Objekte der drei theoretischen Wissenschaften Theologie, Physik und Mathematik gehören, oder dass es Material für eine umbildende praktische oder poietische Thätigkeit werden kann.

In engster Wechselbeziehung nun zu diesen beiden Arten des Seienden stehen die beiden **bewegenden Ursachen** der beiden ihnen entsprechenden Arten der Denkthätigkeit, die beiden Seelentheile, die 1139, 6 als die *δύο τὰ λόγον ἔχοντα* bezeichnet werden, das *ἐπιστημονικόν* und das *λογιστικόν* *). Dies sind nicht nur zwei theoretisch von

*) Als ein diesem letztern verwandter Begriff findet sich 1140b, 26, 1144b, 14 das δοξαστικόν. Walter S. 438 ff. erklärt dies auf Grund einer sehr künstlichen Interpretation beider Stellen für identisch mit dem dianoetischen im Gegensatze gegen das ethische Vermögen. In Wirklichkeit scheint es allerdings ein weiterer Begriff zu sein als das λογιστικόν, aber

einander zu unterscheidende Richtungen oder Kräfte der Seele, sondern es sind zwei völlig verschiedene Theile derselben, die in einer Art von prästabilirter Harmonie mit den beiden Gattungen des Seienden stehen. Mit dem einen schauen wir (*θεωροῦμεν*) das Nothwendige, mit dem andern das Zufällige (1139, 6), dessen Existenz sogar, sobald es dem leiblichen Schauen entrückt ist, dem Wissen verborgen ist (1139 b, 21), und diese Zusammengehörigkeit der beiden Denkorgane mit den beiden Arten des Seienden ist eine von der Natur gesetzte, da nur das dem Objekte Aehnliche und Verwandte zum Erkennen desselben befähigt ist: *πρὸς γὰρ τὰ τῷ γένει ἕτερα καὶ τῶν τῆς ψυχῆς μορίων ἕτερον τῷ γένει τὸ πρὸς ἑκάτερον πεφυκός, εἴπερ καθ' ὁμοιότητά τινα καὶ οἰκειότητα ἡ γνῶσις ὑπάρχει αὐτοῖς.* Z. 8 ff.

Von diesen beiden Theilen der denkenden Seele (*ἀμφοτέρων δὲ τῶν νοητικῶν μορίων* b, Z. 12) übt der theoretische völlig frei und unabhängig seine begriffsmässige Thätigkeit an dem ihm eigenthümlich zugewiesenen Objekte und zur Erreichung des ihm eigenthümlichen Zweckes. Der berathschlagende Seelentheil aber ist genöthigt, mit den anderen, mit ihm gemeinsam den praktischen Zwecken dienstbaren Kräften in eine Verbindung einzutreten.

Dieses Verhältniss wird in Beziehung auf das poietische Verhalten in unserm Kapitel nicht dargestellt, sondern nur in Bezug auf das praktische im engeren Sinne.

Nämlich die eigentliche bewegende Ursache des sittlichen Handelns ist die *προαίρεσις*, der durch die Vernunft bestimmte Wille: *πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις, ὅθεν ἡ κίνησις ἀλλ' οὐχ οὗ ἕνεκα* (Z. 31). Die *προαίρεσις* aber enthält das berathschlagende Vermögen als Moment in sich,

---

nur in sofern, als es ausser der untrüglichen βουλή auch die irrthumsfähige δόξα, aber nur auf dem Gebiete des praktischen Denkens, unter Ausschluss des theoretischen, mit umfasst.

denn sie ist *ὄρεξις βουλευτική*, ein mit Berathschlagung verbundenes Streben (Z. 23); es gehört zu ihr Streben und Denken um eines Zweckes willen (*προαιρέσεως δὲ ὄρεξις καὶ λόγος ὁ ἕνεκά τινος*, Z. 32); sie besteht aus Denken und ethischer Fertigkeit (Z. 33); man kann sie strebendes Denken oder denkendes Streben nennen (*διὸ ἢ ὀρεκτικὸς νοῦς ἡ προαίρεσις ἢ ὄρεξις διανοητική*, b, 4 f.). Somit ist unter dem Zwecke des sittlichen Handelns das berathschlagende Vermögen nur ein Theil der bewegenden Ursache, als deren Ganzes in allgemeinerer Ausdrucksweise auch der Mensch überhaupt genannt wird: *καὶ ἡ τοιαύτη ἀρχὴ ἄνθρωπος*, b, 5. Wie sich dasselbe auf dem Gebiete des Hervorbringens verhält, kann erst später festgestellt werden.

An diese Feststellung der beiden Grundvermögen des Denkens nun schliesst sich sofort der allgemeinste Begriff der dianoetischen Tugend an. Diese erscheint nämlich zunächst auch nur in dieser Zweitheilung als die beste d. h. vollkommenste Fertigkeit der beiden Grundvermögen oder Theile in Beziehung auf die ihnen eigenthümliche Verrichtung: *ληπτέον ἄρ' ἑκατέρου τούτων τίς ἡ βελτίστη ἕξις· αὕτη γὰρ ἀρετὴ ἑκατέρου, ἡ δ' ἀρετὴ πρὸς τὸ ἔργον τὸ οἰκεῖον* (Z. 15 ff.). Es giebt hiernach zunächst eine ausgezeichnete Fertigkeit des Erkennens und eine solche des Berathschlagens, die aber das generell Gemeinsame haben, dass die ausgezeichnete Leistung bei beiden ein *ἀληθεύειν* ist, verschieden nur hinsichtlich des Objekts: *καθ' ἃς οὖν μάλιστα ἕξεις ἀληθεύσει ἑκάτερον, αὗται ἀρεταὶ ἀμφοῖν*. b, 13. Das *ἀληθεύειν* ist das Gemeinsame in der eigenthümlichen Aufgabe, dem *ἔργον οἰκεῖον*, der beiden Vermögen. Freilich ist es der Art nach verschieden. Und so ist denn auch die Tugend bei beiden ein, wenn auch verschieden geartetes, *μάλιστα ἀληθεύειν* *).

*) Eine ausführliche und mit Vorstehendem im Ganzen übereinstimmende Besprechung von Eth. Nic. VI, 2 findet sich bei Walter a. a. O. S. 238 ff.

3. Die fünf Vermögen dieser beiden Haupttheile. Hieran knüpft sodann das folgende Kapitel an, um diese Vermögen der denkenden Seele noch genauer ins Einzelne hinein zu bestimmen. Zunächst wird festgestellt, dass diese Denkvermögen verschieden sind von Annahme und Meinung, die irrige Urtheile aussprechen können: *ὑπολήψει γὰρ καὶ δόξῃ ἐνδέχεται διαψεύδεσθαι* (b, Z. 17). Die Denkvermögen dagegen sind unfehlbar und sprechen nur wahre Urtheile aus, sonst hören sie eben auf, Denken zu sein (*οἷς ἀληθεύει ἡ ψυχὴ τῷ καταφάναι ἢ ἀποφάναι*, Z. 15). Und zwar sind ihrer fünf: *τέχνη*, *ἐπιστήμη*, *φρόνησις*, *σοφία*, *νοῦς*.

a. Die *ἐπιστήμη*.

Zunächst wird die *ἐπιστήμη* erläutert. Sie ist hier nicht, wie so oft, in vagem Sprachgebrauch, sondern im strengsten Wortsinne gemeint. Sie bezieht sich auf das exakte wissenschaftliche Erkennen, auf das Wissen, das mit dem Charakter der Nothwendigkeit behaftet ist und das auch anders sein Können ausschliesst, wie umgekehrt das auch anders sein Könnende die Möglichkeit des wissenschaftlichen Erkennens ausschliesst und der Wissenschaft verborgen bleibt. (Z. 18 ff.)

Genauer noch wird die *ἐπιστήμη* in diesem strengen Wortsinne, wie Walter*) richtig nachgewiesen hat, als das durch syllogistische Deduktion aus Principien gewonnene Wissen, als eine apodeiktische Fertigkeit, bestimmt. Sie schliesst die durch Induktion zu gewinnende Erkenntniss der Principien selbst aus; es ist für sie ausreichend, wenn einer die Principien irgend wie glaubt und sie ihm bekannt sind**). Dagegen wenn einer bloss die Schlusssätze einer

*) A. a. O. S. 291 ff.

**) ὅταν γάρ πως πιστεύῃ καὶ γνώριμοι αὐτῷ ὦσιν αἱ ἀρχαί, ἐπίσταται 1139 b, 33.

Wissenschaft kennt, ohne ihre Ableitung aus den Principien, so ist dies ein zufälliges Wissen, also ein Widerspruch in sich selbst, da das Wissen als deduktives den Charakter der Nothwendigkeit an sich tragen muss*). Ich kann der Behauptung Walters (S. 295) nicht beistimmen, dass die *ἐπιστήμη* an sich eine dianoetische Tugend sei; noch entschiedener aber irrt er, wenn er an derselben Stelle behauptet, die *ἐπιστήμη* sei **die** Tugend des im vorigen Kapitel erörterten *ἐπιστημονικόν*, die tugendhafte Vollendung des *νοῦς θεωρητικός*. Dies kann sie in der engen Begränzung, die ihr eben Walter gegeben hat, auch selbst wenn ihr Tugendcharakter zu erweisen wäre, unmöglich sein, da bei der Zweitheilung der Denkvermögen das *ἐπιστημονικόν* nothwendig einen weitern Umfang haben muss, als bei der Fünftheilung, wo es ausser der *ἐπιστήμη* auch noch *νοῦς* und *σοφία* umfasst, also auch drei Tugenden aus sich müsste entwickeln können, was auch Walter selbst S. 304 zugiebt. Doch die ganze Frage nach der Zahl der dianoetischen Tugenden kann erst weiter unten im Zusammenhange untersucht werden.

b. Der Verstand.

Indem ich mir, um die theoretischen Vermögen vorweg zu besprechen, eine Abweichung von der aristotelischen Reihenfolge gestatte, muss ich zugleich aussprechen, dass es weit ausserhalb meiner Aufgabe liegt, die bei der Unvollständigkeit der aristotelischen Darstellung überaus schwierige Untersuchung, die von Walter S. 305—335 geführt worden ist, ausführlich wieder aufzunehmen. Ich beschränke mich daher auf das Nothwendigste.

Nach c. 6 (1141, 7) hat der Verstand es mit der Erkenntniss der für die *ἐπιστήμη* als Voraussetzung gelten-

*) εἰ γὰρ μὴ μᾶλλον τοῦ συμπεράσματος, κατὰ συμβεβηκὸς ἕξει τὴν ἐπιστήμην. Ebendaselbst Z. 34 f.

den Principien zu thun. Nach c. 12 (1143, 35 ff.) bezieht er sich auf das Aeusserste nach beiden Seiten hin, nämlich auf die ersten und die letzten Begriffe. Die hier folgenden sehr dunkeln Worte*) scheinen den Zweck zu haben, den Verstand als theoretisches Denkvermögen in der strengen Fassung, in der er eben hier zur Untersuchung steht, von dem praktischen Denkvermögen, in dessen Gebiet er bei seiner Beschäftigung mit den *ἔσχατα* scheinbar eindringt, auseinanderzuhalten. Der in den *ἀποδείξεις* ist der für die theoretischen Deduktionen der *ἐπιστήμη* die Principien liefernde Verstand. Die Worte: *ὁ δ' ἐν ταῖς πρακτικαῖς* bis *αὗται* müssen in Klammern gedacht werden; sie beziehen sich, was freilich Walter nicht anzunehmen scheint, auf das praktische, berathschlagende Denken, das Principien für den Zweck liefert. Die folgenden Worte: *ἐκ τῶν καθ' ἕκαστα γὰρ τὸ καθόλου* schliessen sich eng an den ersten Satz an; sie sollen begreiflich machen, dass sich der Verstand auch als rein theoretisches Vermögen mit den Einzeldingen beschäftigen muss, da eben hieraus die allgemeinen Begriffe und Urtheile, die nach der ersten grundlegenden Bestimmung das Gebiet des Verstandes ausmachen, gewonnen werden. Denn er ist nicht nur eine Schatzkammer, in der diese allgemeinen Principien zur beliebigen Benutzung durch die *ἐπιστήμη* aufgespeichert sind, sondern er hat sie zu gewinnen. In diesem Sinne wird denn auch z. B. die *αἴσθησις*, die in Wahrnehmungsurtheilen das Einzelne auffasst, zum Verstande gerechnet**), und so hat Walter den

---

*) καὶ ὁ μὲν κατὰ τὰς ἀποδείξεις τῶν ἀκινήτων ὅρων καὶ πρώτων, ὁ δ' ἐν ταῖς πρακτικαῖς τοῦ ἐσχάτου καὶ ἐνδεχομένου καὶ τῆς ἑτέρας προτάσεως· ἀρχαὶ γὰρ τοῦ ἕνεκα αὗται· ἐκ τῶν καθ' ἕκαστα γὰρ τὸ καθόλου.

**) Ebenso werden Eth. N. III, 5 (1112 b, 34) die Wahrnehmungsurtheile, weil der αἴσθησις zugehörig, von der Berathschlagung, die doch sonst (1143, 32) mit dem καθ' ἕκαστα und ἔσχατα zu thun hat, ausgeschlossen; οὐδὲ δὴ τὰ καθ' ἕκαστα, οἷον εἰ ἄρτος τοῦτο ἢ πέπεπται ὡς δεῖ.

Grundgedanken richtig angegeben, wenn er S. 323 sagt, dass der (theoretische) Verstand sich stets von der berathschlagenden Denkthätigkeit unterscheidet, „mag er nun in reiner Vernunftform das Allgemeine erkennen oder als Wahrnehmung das Einzelne auffassen", und dass er somit immer ein theoretisches Verhalten bleibt.

Ich glaube nicht, dass die Auslegung, die Walter S. 322 ff. von der dunkeln Stelle giebt, durchaus das Richtige trifft; darin aber hat er Recht, dass dem Verstand im engern Sinne, trotz der Berührung, in die er auch zu Anfang von c. 12 mit der *φρόνησις* und den ihr verwandten Begriffen gebracht wird, durchaus der Charakter eines theoretischen Vermögens gesichert werden soll. Und zwar wird ihm, indem er Anfang und Ende ist (1143 b, 10), indem er die beiden *ἔσχατα* verknüpft, einfach die Aufgabe der Induktion zugewiesen; denn diese ist es, die, von dem Einzelnen ausgehend, das Princip auch des Allgemeinen ist*), oder genauer, die um der Auffindung der allgemeinen Principien willen sich mit dem Einzelnen befasst.

c. Die Weisheit.

Auch hinsichtlich der Weisheit kann ich auf die ausführliche Untersuchung bei Walter (S. 335—353) verweisen. Beachtenswerth für den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist es, dass Aristoteles zu Anfang von c. 7, wo er die im gewöhnlichen Leben vorkommenden Bedeutungen von *σοφία* anführt, in erster Linie erwähnt, dass man sie in den Künsten den in der Kunst am genauesten verfahrenden d. h. den Kunstzweck am schärfsten erfassenden und

---

αἰσθήσεως γὰρ ταῦτα. Dies kann doch nur heissen, dass schon beim ersten Ansatz der Denkthätigkeit der principielle Unterschied des theoretischen vom berathschlagenden Denken die Richtung auf die Erkenntniss allein, oder auf das Werden, hervortritt.

*) ἡ μὲν δὴ ἐπαγωγὴ ἀρχή ἐστι καὶ τοῦ καθόλου 1139 b, 28.

verwirklichenden Künstlern beilege, wie dem Phidias als Bildhauer und dem Polykleites als Verfertiger von Bildsäulen.

Als theoretische Fertigkeit in der strengen und begränzten Bedeutung, die hier überall maassgebend ist, hat sie nach c. 7 nicht nur an der Aufgabe der *ἐπιστήμη*, der Deduktion aus den Principien Theil (*μὴ μόνον τὰ ἐκ τῶν ἀρχῶν εἰδέναι* Z. 12), sondern vermag auch über die Principien selbst die Wahrheit zu erkennen. Sie ist daher *νοῦς καὶ ἐπιστήμη*, eine *ἐπιστήμη* des Werthvollsten, die sich gleichsam mit dem Haupte befasst. Dies Werthvollste darf aber nicht im Bereiche des Menschenlebens und seiner Zwecke gesucht werden; giebt es doch viel Göttlicheres von Natur als der Mensch, wie z. B. offenbar das, woher die Welt entstanden (1141 b, 1). Somit ist sie Wissenschaft und Verstand des von Natur Werthvollsten.

In wesentlicher Uebereinstimmung mit dieser Stelle wird sie Met. I, 2 (982 b, 7) die die ersten Principien und Ursachen erkennende, Met. II, 2 (996 b, 8) die alle Wissenschaften beherrschende, die mit dem Zweck und dem absoluten Guten, um des willen das Uebrige ist, sich befassende, die der ersten Ursachen und des am meisten Wissenswerthen, die der *οὐσία* genannt. Aehnliches sagt von der ersten Philosophie Met. VI, 1 (1026, 21). Hiernach ist es deutlich, dass Aristoteles unter der *σοφία* das in der ersten Philosophie oder Theologie sich manifestirende, das eigentlich metaphysische Denkvermögen versteht. Dasselbe ist der methodischen Seite seines Verfahrens nach theils *νοῦς*, sofern es über die höchsten Principien denkt, theils *ἐπιστήμη*, sofern es auch deduktiv verfährt. Da die *σοφία* jedoch nicht nur als eine Potenzirung der beiden andern theoretischen Vermögen, sondern als eine specifisch verschiedene Denkfertigkeit dargestellt wird, so bedürfte es der Nachweisung eines specifischen Unterschiedes nicht nur hin-

sichtlich des Gebietes, auf dem sie sich bewegt, sondern auch hinsichtlich ihres Wesens und Wirkens selbst. Diese Nachweisung vermissen wir.

d. Die Einsicht.

Von der φρόνησις handeln die Kapitel 5 und 8 bis 13 des sechsten Buches. Die Gesammterläuterung dieser Abschnitte ist, wie schon der bei Walter ihnen gewidmete Raum von 150 Seiten zeigt, von erheblichen Schwierigkeiten begleitet, deren ausführliche Erörterung ich nicht als meine Aufgabe betrachten kann. Ich beschränke mich daher auf das Nothwendigste; auch so noch werden sich Hindernisse des Verständnisses genug finden.

Zunächst muss schon hier auf die Stelle am Anfange des vierten Kapitels hingewiesen werden, in der Aristoteles hinsichtlich des Unterschiedes zwischen Schaffen und Handeln auf die ἐξωτερικοὶ λόγοι, d. h. leichter verständliche Untersuchungen in dialogischer Form*) verweist. Dieselbe lautet: „Zu dem, was auch anders sein kann als es ist, gehört auch das Objekt des Schaffens und des Handelns; ein Unterschied ist aber zwischen Schaffen und Handeln: wir fussen aber hinsichtlich der beiden Begriffe auch auf den exoterischen Reden (πιστεύομεν δὲ περὶ αὐτῶν καὶ τοῖς ἐξωτερικοῖς λόγοις). Es ist hiernach unzweifelhaft, dass auch hinsichtlich der φρόνησις und der vielen mit ihr zusammenhängenden offnen Fragen hier ein unersetzlicher Verlust zu beklagen ist.

Das fünfte Kapitel nun giebt zunächst über die φρόνησις eine Anzahl nach dem Zusammenhange ziemlich selbstverständliche Bestimmungen. Ihr Zweck ist das für das eigene Selbst Gute und Nützliche, nicht im Einzelnen, wie

*) Zu vergl. die ganze Untersuchung über dieselben bei Jakob Bernays, die Dialoge des Aristoteles S. 29 ff. und speciell die unsre Stelle betreffenden Bemerkungen daselbst S. 39.

z. B. Gesundheit oder Stärke, sondern das εὖ ζῆν. Man setzt ihr sogar ein noch unbestimmteres Ziel, indem man ihr jedes τέλος σπουδαῖον, ὧν μή ἐστι τέχνη zuweist. Demgemäss erscheint ihr Begriff denn auch gelegentlich in einer Allgemeinheit, die als zu weit gehend betrachtet werden muss, wenn Z. 30 der φρόνιμος als der βουλευτικός überhaupt bezeichnet wird. Genauer ist die Bestimmung als das Vermögen des guten Berathschlagens hinsichtlich des εὖ ζῆν, so wie die Unterscheidung von der ἐπιστήμη, die sich als Beweisführung nur mit dem Denknothwendigen befasst, und der τέχνη, die auf der Verschiedenheit des Handelns und Schaffens beruht. Hierauf folgt die Definition als ἕξις ἀληθής μετὰ λόγου πρακτικὴ περὶ τὰ ἀνθρώπῳ ἀγαθὰ καὶ κακά und damit beginnen die Schwierigkeiten. Vorweg kann bemerkt werden, dass in dieser Definition das Gebiet durch das Wort ἀνθρώπῳ erweitert ist, wie denn Z. 8 Perikles und Aehnliche als Muster der Einsicht genannt werden, weil sie das ihnen selbst und den Menschen Gute zu erkennen vermögen, daher auch die der Haushaltung und Staatskunst Kundigen φρόνιμοι sind.

Auffallen aber muss hier sofort, dass bei der Einsicht die ἕξις selbst als ἀληθής bezeichnet wird, während die τέχνη c. 4 nur als ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς bezeichnet wurde. Es scheint, dass der mit γάρ auf die Definition folgende Satz den Grund eben für diese Aenderung angeben soll. Er lautet: „denn beim Schaffen ist der Zweck ein von ihm verschiedener, beim Handeln aber nicht; denn das gute Handeln selbst ist Zweck.“ Aus dieser Immanenz des Zweckes nämlich folgt, dass schon die materielle Zwecksetzung selbst den Charakter der Wahrheit besitzen muss, nicht nur die formale Beziehung der Berathschlagung auf den ohne ihr Zuthun schon festbestimmten, ausser ihr liegenden Zweck. Die Einsicht ist eine wahre Fertigkeit, sofern sie einen wahren Zweck, nämlich die praktische Wahrheit,

das Gute, verfolgt. Nicht ist dies so zu verstehen, als ob die Aufgabe der Zwecksetzung der *φρόνησις* selbst anheimfiele. Sie ist und bleibt eine berathschlagende Fertigkeit und hat es als solche nicht mit dem Zweck, sondern mit den Mitteln zu thun, was auch Kap. 13 (1144, 7)*) zum Ueberflusse noch einmal ausdrücklich versichert wird. Aber die Meinung des Aristoteles ist, dass durch die richtige Zweckbestimmung auch der Charakter des entsprechenden berathschlagenden Vermögens veredelt wird. Dies wird am deutlichsten aus der Stelle 1144, 23 ff., wo auseinandergesetzt wird, dass die natürliche Grundlage (*δύναμις*) der *φρόνησις*, die *δεινότης*, nur bei gutem Zweck lobenswerth ist, bei schlechtem Zwecke aber *πανουργία* ist; dass die Beschaffenheit, das „Auge der Seele“ zu sein, ihr nicht ohne ethische Tugend zu Theil werden kann; dass es unmöglich ist, einsichtig zu sein, ohne gut zu sein. In diesem Sinne fasst auch Walter S. 443 ff. und 459 ff. die Sache auf und dazu stimmen auch die folgenden Erörterungen über die *σωφροσύνη* als die *σώζουσα τὴν φρόνησιν* und über die ethische Schlechtigkeit, als ein die ethische Zwecksetzung beirrendes und störendes Agens. Wenn nämlich Lust und Unlust, die von der ethischen Tugend in ihre richtigen Gränzen gewiesen werden müssen, die Zwecksetzung bestimmen, so wirken sie depravirend auf dieselbe ein. Daher. fährt Aristoteles Z. 20 mit einem quod erat demonstrandum fort, muss nothwendig die *φρόνησις* eine *ἕξις εὐθής* u. s. w. sein.

Daraus werden dann weiter zwei Folgerungen gezogen: 1. die *φρόνησις* ist keiner tugendhaften Steigerung mehr fähig, sondern ist schon an sich selbst eine Tugend. Dies folgt daraus, dass sie materiell schon die wahre, auf der ethischen Tugend beruhende, Zwecksetzung voraussetzt. Es

---

*) ἡ μὲν γὰρ ἀρετὴ (die ethische Tugend) τὸν σκοπὸν ποιεῖ ὀρθόν, ἡ δὲ [illegible] ταῦτα. Ebenso 1145, 5.

bleibt dabei offen gelassen, dass sie in ihrer formalen Eigenschaft als Berathschlagung über das zum Zwecke Dienliche einer virtuosen Vervollkommnung immerhin fähig bleibt. 2. Dass bei ihr ein absichtliches Fehlen verwerflicher ist, als bei der *τέχνη*, die es bloss mit dem formalen *πρὸς τὸ τέλος* zu thun hat. Im letzteren Falle nämlich wäre das absichtliche Fehlen sogar ein Beweis von virtuoser Tüchtigkeit, denn es setzt das Erkennen des Richtigen voraus; da aber in der *φρόνησις* das Berathschlagen durchaus ethisch bestimmt ist, so wäre ein Fehler mindestens ein Beweis der durch falsche Willensrichtung, durch ethische Schlechtigkeit verdorbenen Einsicht. Ein absichtliches Fehlen aber, selbst in der bloss formalen Wahl der Mittel, für das sogar bei der Kunst ein Grund schwer denkbar ist, würde hier bei dem Ernste der Sache vollends in hohem Grade verwerflich sein.

Hinsichtlich des an zahlreichen Dunkelheiten leidenden Schlusses des Kapitels von Z. 25 an verzichte ich auf eine Erläuterung, als meinem Zwecke zu fern liegend. Walter hat die Stelle S. 438 ff. zum Gegenstande einer sehr ausführlichen, aber meines Erachtens in den Resultaten nicht haltbaren Erörterung gemacht.

Einer andern überaus grossen Schwierigkeit aber können wir schon deshalb nicht aus dem Wege gehen, weil sie mit demselben Gewichte auch in der Begriffsbestimmung der *τέχνη* wiederkehrt. Aristoteles nennt die *φρόνησις* eine *ἕξις μετὰ λόγου πρακτική*; ebenso die *τέχνη* eine *ἕξις μετὰ λόγου ποιητική*.

Die Schwierigkeit dieses Ausdrucks liegt nicht in dem *μετά*, das Aristoteles mit Nachdruck an die Stelle der älteren Formel *κατὰ τὸν ὀρθὸν λόγον* setzt und über das Walter S. 86 ff. eingehend handelt. Auch tritt da, wo der Ausdruck *μετὰ λόγου* zuerst in bezeichnender Weise hervortritt, Eth. III am Ende des vierten Kapitels, in den Wor-

ten: ἡ γὰρ προαίρεσις μετὰ λόγου καὶ διανοίας die Schwierigkeit gar nicht hervor. Dass die προαίρεσις ein aus Streben und Denken Zusammengesetztes ist, ist bekannt; also kann es nicht auffallen, dass ihr, wo sie von dem einfachen ἑκούσιον als ein προβεβουλευμένον unterschieden wird, das gerade in diesem Zusammenhange entscheidende ihrer Merkmale durch ein μετά zugesprochen wird.

Aber weder die τέχνη noch die φρόνησις haben diese Doppelnatur der προαίρεσις. Beide sind, wie aus dem ganzen Zusammenhange des sechsten Buches hervorgeht, Denkvermögen. Wenn daher ihre Definition mit dem Worte ἕξις, Fertigkeit, beginnt, so kann auch damit ganz unzweifelhaft nur eine Vernunftfertigkeit gemeint sein. Dies würde, wenn es dem ganzen Zusammenhange nach überhaupt noch eines Beweises bedürfte, hinsichtlich der φρόνησις durch den Zusatz ἀληθής zu ἕξις zur absolutesten Evidenz gebracht werden. Wie kann nun aber eine Denkthätigkeit noch ausserdem von einer Denkthätigkeit begleitet sein? Das μετὰ λόγου, das, wenn es sich hier um eine Erklärung der προαίρεσις handelte, nicht im mindesten anstössig wäre, erscheint hier als eine Tautologie: ein Denken mit Denken! Oder genauer, da sowohl die ἕξις, als der λόγος dem Gebiete des berathschlagenden Denkens angehören, eine Berathschlagung mit Berathschlagung!

Und selbst wenn wir μετὰ λόγου ganz zum Adjektivum ziehen und übersetzen: eine vermittelst des Denkens auf das Handeln (resp. Schaffen) gerichtete Fertigkeit, so ist damit nichts gewonnen, da die so abstrakt und bestimmungslos gemachte ἕξις doch immer wieder aus dem ganzen Gedankenzusammenhange ihre Artbestimmung annimmt und also immer wieder das Denken mit sich selbst verbunden erscheint.

Noch verwickelter wird aber die Sache dadurch, dass am Schlusse dieser ganzen Untersuchungen, im 13. Kapitel

der ὀρθὸς λόγος, wenn es 1144b, 27 heisst: ὀρθός δὲ λόγος περὶ τῶν τοιούτων ἡ φρόνησίς ἐστι (ebenso Z. 23 und in der Definition der ethischen Tugend Eth. Nic. II, 6), geradezu mit der φρόνησις selbst identificirt und demnach die hier als eine Definition der φρόνησις gegebene Definition ausdrücklich als die der Tugend gegeben wird. Z. 27: ἡ μετὰ τοῦ ὀρθοῦ λόγου ἕξις ἀρετή ἐστιν.

Dass Jakob Bernays, da wo er an der schon einmal erwähnten Stelle (Dialoge S. 39) unsre Stelle ganz flüchtig berührt, sich mit der Uebersetzung „Fähigkeit besonnenen Handelns“ und „Fähigkeit besonnenen Machens“ begnügt, kann ihm nicht zum Vorwurf gereichen.

Wenn aber Walter an der einzigen Stelle, wo er, ebenfalls ganz flüchtig und nur im Vorbeigehen diese Seite der Definition berührt, nur sagt: „Diese Vernunft (λόγος), dieses Denken (διάνοια) ist nicht eine ausserhalb des Vorsatzes bestehende, ihn bestimmende Erkenntniss, ist kein Begriff, sondern ist selbst Bestandtheil des Vorsatzes, eine in ihm wirksame Vernunftthätigkeit. Der Vorsatz ist eine ὄρεξις βουλευτική“ (S. 172) — so hat er eben nur die Stelle aus dem dritten Buche im Auge und täuscht also die auf ihn als den ex-professo-Ausleger dieser Abschnitte gesetzte Erwartung hinsichtlich unsrer Stelle vollständig.

Ich glaube nachgewiesen zu haben, dass nicht nur in der Definition an und für sich betrachtet, eine anscheinend unlösbare Schwierigkeit vorliegt, sondern auch, dass diese Definition in offenem Widerspruch mit andern Stellen steht, deren Sinn nicht anstössig ist. Die Folgerung hieraus kann nur zu Ungunsten der Integrität der Definition ausfallen.

Ich kann nicht anders annehmen, als dass hier eine Definition der προαίρησις durch eine unkundige Hand zu dem Worte φρόνησις gerathen ist und dass die Definition der τέχνη entweder durch eine ähnliche Verwechslung entstanden oder nach der Schablone jener geprägt ist. Auf

diesen Ursprung scheinen auch die beiden Adjektiva πρακτική und ποιητική hinzuweisen. Dieselben passen zu der Denkfunktion nur, wenn der Charakter als solche schon einen sonstigen Ausdruck gefunden hat, wie sich z. B. c. 2 öfter διάνοια πρακτική findet. Aehnlich sind die Stellen c. 8, 1141 b, 16, 21. Aber eine ἕξις πρακτική und ποιητική kann nur eine ihrer Wesenseigenthümlichkeit nach auf das Handeln oder Schaffen gerichtete Fertigkeit sein, wie sie in Beziehung auf das Handeln Aristoteles durch das Wort ὄρεξις bezeichnet. Die „ἕξις πρακτικὴ μετὰ λόγου" bezeichnet sonach dasselbe, wie ὄρεξις βουλευτική, ὄρεξις διανοητική 1139, 23; b, 5. Dies ist aber die Definition der προαίρεσις. Nach der Consequenz des aristotelischen Gedankens müsste die Definition der φρόνησις lauten: ἕξις ἀληθὴς λογιστικὴ περὶ τῶν πρακτῶν und die der τέχνη, von der freilich noch eingehend gesprochen werden muss: ἕξις ἀληθῶς λογιστικὴ περὶ ποιητῶν.

In K. 8 und 9 wird in deutlicher Entgegensetzung gegen die übermenschlichen Ziele der Weisheit die Besprechung über die φρόνησις wieder aufgenommen und zunächst ihr berathschlagender Charakter, sodann ihre Beziehung auf die allgemeinen menschlichen Güter, vermöge deren auch die Politik und Oekonomik in ihr Gebiet hineingehört und eine Architektonik der Zwecke stattfindet, besprochen. Im 10. Kapitel wird sodann der Begriff der εὐβουλία als der Richtigkeit der Berathschlagung untersucht. Es giebt nämlich eine bloss formale Richtigkeit der Berathschlagung, die auch den Schlechten zu dem vorgesetzten Ziele führt (1142 b, 17 ff.). Dies ist aber nicht die εὐβουλία, deren Begriff vielmehr, ebenso wie der der φρόνησις selbst, den guten Zweck als constituirendes Merkmal einschliesst. Sie muss aber ferner auch die logisch-formale Correktheit besitzen, da es durchaus nicht genügt, zufällig an dem richtigen Ziele anzukommen, sondern auch der Weg der rich-

tige sein muss. Der Schlusssatz des Kapitels bestimmt sodann das Verhältniss der *εὐβουλία* zur *φρόνησις*, ohne dass jedoch behauptet werden könnte, dass auch durch die ausführliche Besprechung bei Walter S. 459 über dieses Verhältniss eine völlige Klarheit herbeigeführt wäre.

In c. 11 wird die *σύνεσις* und *γνώμη* in ihrem Verhältniss zur *φρόνησις* betrachtet. Erstere ist eine ausschliesslich kritische Denkthätigkeit hinsichtlich der Gegenstände der Berathung, während sich die *φρόνησις* zu denselben auch epitaktisch verhält. Die *γνώμη* ist die richtige Beurtheilung der Handlungen nach dem Gesichtspunkte der Billigkeit; sie wird mit der *συγγνώμη* in etymologische Verbindung gebracht; sie bezieht sich also auf das schon Geschehene, während die *σύνεσις* an der Berathung Antheil hat.

Auf die Wichtigkeit des Beiwortes *ἐπιτακτική* für den Begriff der *φρόνησις* macht Walter S. 480 ff. aufmerksam. Während bei dem theoretischen Erkenntnissverfahren nach Aufstellung der zweiten Prämisse, die das *καθ᾽ ἕκαστον* enthält, der theoretische Schlusssatz ausgesprochen wird, endigt der praktische Syllogismus der Berathschlagung nach Aufstellung des *καθ᾽ ἕκαστον* in den Befehl oder die Handlung: das Letzte in der Berathschlagung ist das Erste in der Verwirklichung.

Dieses Verhältniss wird in ausgezeichneter Weise erläutert durch *περὶ ζῴων κινήσεως* c. 7 (701), aus dem ich einige Sätze mittheile. „Wie kommt es, dass wenn man denkt, man das eine Mal handelt, das andere Mal nicht handelt, das eine Mal sich bewegt, das andere Mal nicht? Der Vorgang ist ein ähnlicher wie bei der Denkthätigkeit und dem Schlussverfahren in Betreff des Unbeweglichen. Aber dort ist das Ziel ein Satz (denn wenn man die beiden Prämissen gedacht hat, so denkt und bildet man den Schlusssatz), hier aber entsteht aus den beiden

Prämissen als Schlusssatz die Handlung.“ Es folgt nun eine ganze Reihe von Beispielen dieses praktischen Syllogismus. Einer denkt, jeder Mensch muss gehen; ich bin ein Mensch: sofort geht er. Denkt er aber, kein Mensch muss jetzt gehen, ich bin ein Mensch: sofort ruht er. Oder er denkt ich muss etwas Gutes machen, das Haus aber ist etwas Gutes: sofort macht er ein Haus. Er denkt, ich bedarf einer Bedeckung, das Kleid ist eine Bedeckung; ich bedarf eines Kleides; wessen ich bedarf, das muss gemacht werden, also muss das Kleid gemacht werden: dies ist die Handlung.

In c. 12 wird nun noch die Einsicht nebst den verwandten Begriffen mit dem Verstande verglichen hinsichtlich des auf beiden Seiten hervortretenden Merkmals der Befassung mit den *ἔσχατα* und *καθ' ἕκαστα*. Es ist hierüber schon in dem Abschnitt über den Verstand gesprochen worden; ich kann hier nur wiederholen, dass die Dunkelheit namentlich des einen Satzes 1143 b, 1 ff. mir noch nicht gehoben scheint. Am Ende des zwölften Kapitels findet sich sodann eine Schlussformel, die besagt, dass über die Begriffe der Einsicht und Weisheit die Untersuchung zum Abschluss gelangt sei. Auf diese Schlussformel muss ich an einer andern Stelle zurückkommen.

Trotz der Schlussformel aber stellt c. 13 noch zwei Aporien hinsichtlich der beiden eben genannten dianoetischen Tugenden auf. Die erste lautet: Wozu sind sie nütze, da die Weisheit nichts erforscht, was zur Glückseligkeit dient (denn sie veranlasst kein Werden), die Einsicht aber zwar auf die Glückseligkeit bezogen ist, aber ihren Zweck nicht erreicht, da die Tugenden Fertigkeiten sind, die *φρόνησις* aber nur ein Wissen und es sich damit verhält, wie mit der Gesundheit, um deren willen doch nicht jeder die ärztliche Kunst erlernt. Die andere lautet: es sei doch eine Absurdität, der Einsicht, die doch geringer sei, als die

Weisheit, dadurch dass man ihr ein Hervorbringen beilege, wieder eine überlegene Stellung einzuräumen.

Die Lösung der letzteren ist kurz; sie befindet sich ganz am Ende des Kapitels 1145, 6 ff.; aus der der ersteren führe ich nur die Beweisführung für die Nothwendigkeit der φρόνησις zur Tugend an. Sie ist den Grundzügen nach folgende:

Wie nur der gerecht ist, der das von den Gesetzen Vorgeschriebene nicht wider Willen oder aus Unwissenheit oder einem ähnlichen Beweggrunde thut, sondern um des Vorgeschriebenen selbst willen (das er also kennt und billigt): so ist auch nur der gut, der in einer bestimmten Verfassung das Gute thut, nämlich mit Vorsatz und um dessen, das gethan wird, selbst willen. Den richtigen Vorsatz nun schafft, wie schon bemerkt, die ethische Tugend, die Frage aber, was um desselben willen gethan werden muss, beantwortet ein anderes Vermögen (1144, 21: τὸ δὲ ὅσα ἐκείνης ἕνεκα πέφυκε πράττεσθαι οὐκ ἔστι τῆς ἀρετῆς ἀλλ' ἑτέρας δυνάμεως).

Aristoteles stellt nun zunächst eine Proportion von vier Begriffen auf. Die physische Tugend (des Ethos) verhält sich zur eigentlichen, wie die δεινότης zur φρόνησις. Diese Proportion findet ihren Ausdruck in den Worten 1144b, 14: ὥστε καθάπερ ἐπὶ τοῦ δοξαστικοῦ (über diesen Begriff s. oben S. 30 Anm.) δύο ἐστὶν εἴδη, δεινότης καὶ φρόνησις, οὕτω καὶ ἐπὶ τοῦ ἠθικοῦ δύο ἐστί, τὸ μὲν ἀρετὴ φυσικὴ τὸ δὲ ἡ κυρία. Von diesen vier Begriffen findet die δεινότης und die physische Tugend erst in unsrer Stelle ihre Erläuterung. Unter δεινότης versteht Aristoteles eine natürliche Fähigkeit, das zu einem vorgesetzten Ziele Führende zu thun und zu erlangen (1144, 23). Bei einem guten Zwecke ist sie lobenswerth, bei einem schlechten heisst sie Verschlagenheit (πανουργία). Eine nähere Erläuterung findet sie im 7. Buche c. 11 (1152, 6), aus welcher Stelle sich

ergiebt, dass sie nach ihrer überlegenden Seite der φρόνησις ähnlich ist (*κατὰ μὲν τὸν λόγον ἔγγυς εἶναι*), aber nicht wissend und denkend verfährt, sondern wie ein Träumender oder Berauschter, also instinktiv, und dass ihr wegen dieser unklaren Beschaffenheit hinsichtlich des Denkens — wegen deren sie eben auch nicht zum *λογιστικόν*, sondern nur zum *δοξαστικόν* gerechnet wird — die zwingende epitaktische Einwirkung auf die *προαίρεσις* abgeht (*διαφέρειν δὲ κατὰ τὴν προαίρεσιν*) *).

Die natürliche Tugend wird 1144b, 4 erläutert. Alle ethischen Zustände sind in gewisser Weise bei Allen schon von Natur vorhanden; Gerechtigkeit, Mässigkeit, Tapferkeit „und das Uebrige" besitzen wir von Geburt an; es findet sich bei Kindern und bei Thieren.

Die beiden Glieder auf jeder Seite der Proportion haben etwas Verwandtes, so dass man einerseits sogar die *φρόνιμοι δεινοί* zu nennen pflegt und die *φρόνησις* nicht ohne *δεινότης* ist (c. 27), andrerseits in der physischen Tugend eine ähnliche *ἕξις* ist wie in der eigentlichen (b, 13). Andrerseits aber hat jedes zweite Glied gegenüber dem ersten eine qualitative Ueberlegenheit, insofern zur Einsicht das Gutsein gehört, die physische Tugend aber der Vernunft entbehrt und einem starken Körper, der sich ohne Sehkraft bewegt, ähnlich ist.

Nun steht aber ausserdem die eigentliche Tugend auch noch in einem gleichartigen Verhältniss zur *δεινότης* wie die *φρόνησις*. Dies ist das gleiche Verhältniss, in dem die eigentliche Tugend zur physischen steht (1144b, 2). Aristoteles kann hiermit nur sagen wollen, dass die blinde instinktive *δεινότης* bei der physischen Tugend die Stelle des berathschlagenden Vermögens einnimmt. Diese Stelle vermag sie aber so wenig auszufüllen, dass die physische Tu-

---

*) Vergl. Walter S. 490 ff.

gend mit einem starken Körper ohne Sehkraft verglichen wird, der sich bei der Bewegung beschädigt und dass ihre *ἕξεις* ohne Hinzutreten der Vernunft geradezu als schädlich bezeichnet werden.

Der eigentliche Beweis beruht nun darauf, dass trotz der Aehnlichkeit in der *ἕξις* (b, 13) zwischen der natürlichen und der eigentlichen Tugend doch jene, weil es ihr an der geistigen Sehkraft zur Leitung ihrer Bewegungen fehlt, ihrem Inhaber sogar schädlich wird, also offenbar erst recht nicht im Stande ist, der oben (a, 19) aufgestellten hohen Anforderung, das Gute um des Guten willen zu thun, zu entsprechen. Diese Anforderung bedingt offenbar nicht nur die formale Klarheit des berathschlagenden Vermögens, sondern auch die Veredlung desselben durch Einwirkung der ethischen Tugend; beides aber geht der *δεινότης* ab.

Der Beweis wird dann ferner noch durch den Hinweis auf Sokrates verstärkt, der sogar alle Tugenden für *φρονήσεις* erklärte und das führt denn auf die schon besprochenen Aeusserungen über *κατὰ τὸν λόγον* und *μετὰ τοῦ λόγου*, und so wird denn schliesslich Z. 31 die Untersuchung dahin resümirt, dass es unmöglich ist, im eigentlichen Sinne gut zu sein ohne Einsicht, noch einsichtig ohne die ethische Tugend.

e. Die *τέχνη* oder das künstlerische Denkvermögen.

Von der Bedeutung des Wortes *τέχνη* als Kunstlehre oder Kunsttheorie ist schon oben die Rede gewesen. Ihr steht gegenüber die ursprüngliche Bedeutung „Kunst", die wiederum theils als eine objektive, in den Kunstwerken vorliegende Erscheinung, theils als ein subjektives, in den künstlerisch schaffenden Individuen vorhandenes Vermögen gedacht werden kann. Wenn am Anfange der Poetik gesagt wird, es solle *περὶ τῆς ποιητικῆς αὐτῆς καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς*

gehandelt werden, so liegt die objektive Bedeutung vor, wenn aber ebendaselbst Z. 20 gelehrt wird, dass die Kunstwerke theils διὰ τέχνης, theils διὰ συνηθείας hervorgebracht werden, die subjektive*). Denselben Unterschied können wir in die Worte „Kunst des Alterthums" und „Kunst des Phidias" hineinlegen.

Die subjektive Kunst nun ist die bewegende Ursache, das ὅθεν ἡ κίνησις, des künstlerischen Hervorbringens. Sie besteht wiederum, ähnlich wie beim Handeln die προαίρεσις, aus zwei Elementen. Das eine ist das materiell Bewegende, die äussere Arbeit der Kunstfertigkeit oder Geschicklichkeit. Diese wird Met. 1032 b, 9, 15 ποίησις genannt. Dieselbe kann auch gesondert in der Person des δημιουργός hervortreten (Pol. III, 11; 1282, 3; hier wird dem δημιουργός der ἀρχιτεκτονικός und der πεπαιδευμένος περὶ τὴν τέχνην gegenübergestellt)**). Das andere ist das berathschlagende Vermögen, das die äussere Arbeit in zweckmässiger Weise in Bewegung setzt; an der eben angeführten Metaphysikstelle wird dies Vermögen νόησις genannt. Ebendaselbst (1032, 27) kommt auch eine Dreitheilung vor: πᾶσαι δ' εἰσὶν αἱ ποιήσεις ἢ ἀπὸ τέχνης ἢ ἀπὸ δυνάμεως ἢ ἀπὸ διανοίας. Die hierfür von Teichmüller***) gegebene Erklärung, nach der τέχνη das Gemeinsame, den übergeordneten Begriff, δύναμις aber und διάνοια ihre beiden Bestandtheile, die bewegende Kraft (ποίησις) und die νόησις oder Berathschlagung bedeuten soll, ist bereits von Reinkens S. 190 ff. und Walter S. 516 ff. gründlich widerlegt. Beide beziehen mit Recht die δύναμις auf das αὐτόματον, ob aber Walters Beziehung der διάνοια auf die τύχη haltbar ist, wage ich nicht zu entscheiden.

*) Der Ausdruck διὰ τέχνης hat an dieser Stelle eine bestimmtere Bedeutung, wird jedoch hier vorläufig in etwas weiterem Sinne gefasst.

**) Zu vergl. Teichmüller, Forschungen, II. S. 51 ff.

***) II. S. 411 ff.

Wenn nun im vierten Kapitel des sechsten Buches von der τέχνη gehandelt wird, so müssen wir nach dem ganzen Zusammenhange erwarten, hier das poietische Denk- oder Berathschlagungsvermögen verhandelt zu finden. In c. 2 war von den beiden Theilen der denkenden Seele die Rede; am Anfange des dritten Kapitels wurde unter denjenigen Vermögen, mit denen wir wahre Urtheile fällen, die τέχνη aufgeführt; als der τέχνη am nächsten verwandt erscheint das logistische Denkvermögen der φρόνησις. Jedenfalls hat das Wort zu Anfange von c. 3 und anscheinend auch 1140b, 2 die Bedeutung: poietisch-berathschlagendes Denkvermögen. Dagegen findet sich nun c. 4 derselbe, bei der φρόνησις schon besprochene Uebelstand, der hinsichtlich der letzteren c. 5 hervortritt: die Definition passt auf die Gesammtheit der bewegenden Ursache, aber nicht auf das Denkvermögen allein.

Der wesentliche Inhalt des Kapitels ist folgender. Ein Theil des nicht durch innere Nothwendigkeit Bestimmten ist Objekt theils des Schaffens, theils des Handelns. Verschieden sind wie die Objekte beider, so auch die Begriffe Schaffen und Handeln selbst, ebenso auch die bewegenden Kräfte, die von Denken begleitete Fertigkeit des Handelns und die von Denken begleitete Fertigkeit des Schaffens. Somit sind beide Sphären in jeder Beziehung von einander getrennt; vom Zwecke war nämlich schon c. 2 die Rede. In den folgenden Zeilen wird durch eine wenig einleuchtende Argumentation die Definition der τέχνη als ἕξις μετὰ λόγου ἀ λ η θ ο ῦ ς ποιητική gewonnen; namentlich ist in keiner Weise aus der Begründung ersichtlich, warum jetzt das Attribut ἀληθοῦς hinzugesetzt wird, obwohl dies ja an sich nach c. 3 nicht unerwartet kommt. Weiter heisst es: „Es betrifft aber jede Kunst ein Entstehen und das künstlerische Wirken und Denken, wie etwas von dem werden kann, was an sich sein oder nicht sein kann; (sie betrifft solche Dinge),

deren Princip in dem Schaffenden und nicht in dem Geschaffenen ist.“ Der letzte Satz bezeichnet den Gegensatz gegen die Werke der Natur. Die ἀρχή ist das ὅθεν ἡ κίνησις, das Princip der Bewegung, das bei den Naturdingen in ihnen selbst sich befindet (192 b, 13; 735, 2; ebenso an unsrer Stelle Z. 15). In gewisser Beziehung, heisst es weiter, betrifft die τέχνη dieselben Gegenstände, wie die τύχη (nämlich die nicht mit Nothwendigkeit seienden, wie sich aus Nat. Auscult. II, 5 zu Anfang und zu Ende ergiebt. Dieselben geschehen durch τύχη, wenn das berathschlagende Denken am Platze wäre, aber ausbleibt. Genaueres hierüber später). Ihr Gegensatz ist die ἀτεχνία: sie ist eine μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικὴ ἕξις περὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν.

Der λόγος ist offenbar die Berathschlagung; er ist wahr, sofern er zweckgemäss urtheilt, unwahr, sofern er zweckwidrig berathschlagt. Dies bestätigt auch der Gebrauch des Wortes ἔντεχνον Rhet. I, 1 (1354, 14); der Zweck der Beredsamkeit ist das Ueberzeugen; also sind die Ueberzeugungsmittel das einzige ἔντεχνον; ebenso das in der Poetik häufig gebrauchte ἄτεχνον (1450 b, 17; 1453 b, 7; 1454 b, 20, 28, 31), das entweder das dem Zwecke der Kunst Fremdartige, oder das ihn nur unvollkommen Fördernde, wo nicht geradezu Gefährdende bezeichnet.

Dass wir nun in der gegebenen Definition nicht eine solche der poietischen Denkthätigkeit, sondern des gesammten künstlerischen Vermögens, einschliesslich derselben, also des τεχνάζειν (dies im Sinne der blossen Arbeit genommen) und des θεωρεῖν (Z. 11), vor uns haben, bedarf nach dem früher Gesagten keines Beweises mehr. Die künstlerische Berathschlagung ist der λόγος ἀληθής, die ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ist die gesammte Kunst im subjektiven Sinne des Wortes*).

*) Eine höchst seltsame Abfindung mit der Tautologie eines mittelst des Denkens schaffenden Denkvermögens findet sich bei Walter S. 506:

Ueber den Begriff der künstlerischen Denkthätigkeit nun erhalten wir noch aus andern Stellen werthvolle Aufschlüsse. Zunächst wird 1032, 32; b, 33 gelehrt, dass dasjenige durch die Kunst entstehe, dessen Begriff in der Seele sei. Es wird dadurch ein Gegensatz der Kunst gegen die Natur bezeichnet, bei welcher letzteren auch das *καθό*, das begriffliche Urbild, *φύσις* ist (Z. 22, 24). Es findet sich also zunächst in dem künstlerischen Denkvermögen das begriffliche Urbild des zu Schaffenden vor. Im Anschluss daran beginnt sodann die Berathschlagung. Ein Beispiel für dieselbe wird auch hier wieder aus der ärztlichen Praxis entlehnt (b, 6): „Es entsteht aber die Gesundheit, indem man also erwägt. Da dies der Begriff der Gesundheit ist, so muss, wenn der Betreffende gesund werden soll, dies eintreten, zum Beispiel ein gleichmässiger Zustand des Körpers, wenn aber dieser, Wärme. Und so erwägt man weiter, bis man es dahin geführt hat, wo man selbst das Letzte vollbringen kann. Die dann eintretende Bewegung wird *ποίησις* genannt, die auf das Gesundwerden gerichtete. So geschieht es, dass gewissermaassen aus der Gesundheit die Gesundheit und aus dem Hause das Haus wird, nämlich aus der ohne Stoff die mit Stoff, denn die ärztliche Kunst und die Baukunst ist der Begriff der Gesundheit und des Hauses."

Hier erklärt sich auch, wie Aristoteles 1034, 22 ff. sagen kann, Alles werde in gewissem Sinne aus Gleichnamigem und die *τέχνη* sei das *εἶδος*. Letzteres besagt näm-

---

„Wie die Einsicht, obwohl sie als ἕξις μετὰ λόγου definirt wird, nichts ist als der ὀρθὸς λόγος" (ein wichtiges Zugeständniss!) „so ist auch die τέχνη nur eine Form des λόγος oder der Vernunft, wenn sie gleich als Fertigkeit ἕξις μετὰ λόγου genannt wird." Dies „als Fertigkeit" bedeutet entweder gar nichts, oder es spricht dem technischen Denkvermögen eine proteusartige Doppelnatur zu, vermöge deren es sich über dem Definirtwerden plötzlich in etwas Anderes verwandelt hat.

lich, dass das im künstlerischen Denkvermögen vorhandene begriffliche Urbild, von dem die berathschlagende Thätigkeit ausgeht, das eigentlich schöpferische Princip in der Kunst sei.

Jener praktische Syllogismus des Arztes wird dann 1932 b, 18 noch einmal recapitulirt und als das am Schluss der Berathschlagung eintretende Moment des Thuns Z. 26 das Reiben bezeichnet. Aristoteles hätte ebenso gut seine Analysis noch fortsetzen können: Um Wärme zu erzeugen, muss man reiben; das Letzte in der Analysis ist ja das Erste im Thun.

Nun tritt uns aber eine höchst befremdliche Stelle entgegen, die anscheinend geeignet ist, die ganze vorstehende Erörterung, ja den ganzen Gedankenkreis, in dem wir uns bis dahin bewegt haben, in Frage zu stellen und über den Haufen zu werfen. Wir lesen Nat. auscult. II, 8 (199 b, 28) den Satz: „Auch die Kunst berathschlagt nicht" (*καὶ ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται*). Es scheint das gerade so, als wenn Aristoteles vortrüge: das Feuer wärmt nicht, oder: die Sonne leuchtet nicht.

Teichmüller, der häufig dem Sophokleischen „*παντοπόρος, ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται*" Ehre macht, weiss auch hier Rath. Nachdem er eine gelegentliche Aeusserung von Bernays zurückgewiesen und eine Erklärung Zellers widerlegt hat, giebt er*) mit mehr Versatilität, als Beachtung der aristotelischen Lehre folgende „neue Erklärung der Stelle": Die Kunst geht nur auf das Allgemeine, enthält die allgemeinen Regeln und Gesetze, Berathschlagung aber findet nur über das Einzelne statt, nur über die Mittel der Verwirklichung. —

Dass die Kunst das *εἶδος* enthält, ist oben dargelegt worden; ebenso aber, dass sie ausserdem die Berath-

*) II. S. 396 ff.

schlagung enthält. Nach Teichmüller fällt die Berathschlagung ausserhalb der Kunst. Aber wohin gehört sie denn? Teichmüller verwechselt hier offenbar die Kunsttheorie mit der Kunstübung. Ferner aber entspricht diese Erklärung durchaus nicht dem Zusammenhange der Stelle. Aristoteles spricht von dem in der Natur immanent wirkenden Zwecke. Das Vorhandensein desselben wird bestritten, weil man das Bewegende nicht berathschlagen sähe (*τὸ μὴ οἴεσθαι ἕνεκά του γίνεσθαι, ἐὰν μὴ ἴδωσι τὸ κινοῦν βουλευσάμενον*). Diese Negirung des Zweckes wird als unstatthaft bezeichnet, und zwar aus folgenden Gründen: 1. Auch die Kunst berathschlagt nicht; 2. wenn im Holze die Schiffsbaukunst (das *εἶδος*, das wegen seiner Ableitung aus dem Zwecke leicht und häufig diesem substituirt wird, wie auch umgekehrt) wäre, so würde dieselbe auch da natürlich (*φύσει*) schaffen; darum kann ebenso gut, wie in der Kunst, auch in der Natur der Zweck vorhanden sein; 3. wenn einer sich selbst heilt, verfährt er gerade wie die Natur, da er, weil zufällig selbst Arzt, den Zweck und Begriff der Kunst in sich selbst hat.

Die beiden letzten Argumente nun bieten Analogien zu einer immanenten Wirksamkeit des Zweckes; das zweite nur in hypothetischer Weise, unter Annahme eines unmöglichen Falles; das dritte aber, das eben deshalb auch als das am meisten Deutliche bezeichnet wird, in einem thatsächlichen Falle. Etwas Aehnliches muss auch das erste Beispiel enthalten; es ist aber klar, dass dies nicht geboten wird, wenn der Sinn wäre, die Kunst enthält nur die allgemeinen Regeln und überlässt die berathschlagende Beziehung auf den Zweck einem andern Gebiete*).

Hiermit ist denn aber auch schon der Weg gebahnt zu

*) Gegen Teichmüllers Erklärung spricht auch Walter S. 532 ff.; die von ihm selbst S. 536 gegebene kurze Erklärung stimmt im Hauptpunkte mit der meinigen überein.

einem wirklichen Verständniss der Stelle. Wenn die Kunst überhaupt und ihrem Wesen nach nicht berathschlagte, so würde sie einfach mit der Natur zusammenfallen und hätte dann selbst Antheil an eben der Schwierigkeit, die hier gehoben werden soll. Eine beweiskräftige Analogie kann sie nur bieten, wenn sie zwar allbekannter Maassen in der Regel berathschlagt, aber dennoch Umstände oder Fälle eintreten, wo sie *κατὰ συμβεβηκός* nicht berathschlagt. Der Sinn des Satzes ist: Jedoch auch die Kunst berathschlagt in manchen Fällen nicht. Diese Fälle bilden hinsichtlich des accidentellen oder exceptionellen Charakters eine genaue Analogie zu dem sich selbst curirenden Patienten; worin sie aber bestehen, das setzt Aristoteles an unsrer Stelle als bekannt voraus; es muss daher aus andern Stellen ermittelt werden.

In der schon besprochenen Stelle am Anfange der Rhetorik finden wir in deutlichem Gegensatze gegen das in strengem Sinne technische Verfahren ein solches *διὰ συνήθειαν* und — verschieden von diesem — eins *ἀπὸ ταὐτομάτου* (Z. 9). Mit letzterem Ausdruck gleichbedeutend ist Z. 7 *εἰκῇ* gebraucht. Ebenso steht im Anfange der Poetik: *οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας. ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φύσεως.* Dass hier *φύσεως* statt *φωνῆς* trotz Teichmüller und Vahlen die unzweifelhaft richtige Herstellung des ursprünglichen Textes ist, hoffe ich an einer spätern Stelle darzuthun, doch möchte schon die zusammenhängende Beleuchtung der Begriffe und Stellen, wie sie hier gegeben werden muss, ein wesentliches Argument abgeben. Zunächst füge ich nur die Stellen an, wo in der Poetik die *φύσις* im Gegensatz gegen die *τέχνη* gebraucht wird. Es sind folgende: c. 8 (1451, 22): *ὁ δ' Ὅμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.* c. 24 (1460, 2): *οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ. ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτὴ ἡ φύσις*

διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ αἱρεῖσθαι. Die Stelle, auf die hier zurückgewiesen wird, scheint die unmittelbar vorhergehende (1459b, 31) zu sein: *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν,* wo die *πεῖρα* auch ein empirisches, die bewusste Ueberlegung ausschliessendes Verfahren bezeichnet. Ebenso wird c. 4, 1449, 23 in Bezug auf den tragischen Dialog gesagt: *λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε,* wobei die Abweichung des Hexameters vom Rhythmus der alltäglichen Rede hervorgehoben wird.

In ganz ähnlichem Gegensatz aber findet sich c. 14 (1454, 10) *τύχη*: *ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον.*

Sprechen wir denn zuerst vom *αὐτόματον* und dann von der *συνήθεια.*

Hinsichtlich des ersteren lesen wir zunächst 1032, 28: *τούτων* (sc. *τῶν ποιήσεων*) *δέ τινες γίγνονται καὶ ἀπὸ ταὐτομάτου καὶ ἀπὸ τύχης.* Was Aristoteles hierunter versteht, sagt er mit vollkommener Deutlichkeit b, 22: *τὸ δὴ ποιοῦν καὶ ὅθεν ἄρχεται ἡ κίνησις τοῦ ὑγιαίνειν* — es liegt das oben besprochene Beispiel der technischen Berathschlagung zu Grunde — *ἐὰν μὲν ἀπὸ τέχνης, τὸ εἶδός ἐστι τὸ ἐν τῇ ψυχῇ, ἐὰν δ' ἀπὸ ταὐτομάτου, ἀπὸ τούτου ὅ ποτε τοῦ ποιεῖν ἄρχει τῷ ποιοῦντι ἀπὸ τέχνης.* Das Anakoluth in *ἀπὸ τούτου* wird das Verständniss nicht stören. Der Sinn ist: beim technischen Verfahren im strengen Sinne entspringt das Thun in der oben schon dargelegten Weise aus der vom begrifflichen Urbilde ausgehenden Berathschlagung; findet aber das Hervorbringen *ἀπὸ ταὐτομάτου* statt, so beginnt der Prozess unter Wegfall der Berathschlagung gleich mit dem, was das letzte in der Analysis und das erste im Thun ist. Dies wird sofort an dem vorliegenden medicinischen Beispiel dahin erläutert, dass der *ἀπ' αὐτομάτου* Heilende von dem Erwärmen sei-

nen Ausgangspunkt nimmt und dies vollbringt durch Reibung (Z. 25).

Eingehender beschäftigt sich mit dem Begriffe des *αὐτόματον* und der *τύχη* Nat. auscult. II, c. 5 und 6. Nach dieser Stelle bilden beide eine Species des *συμβεβηκός* und zwar wird dies *τύχη* oder *αὐτόματον* genannt, wenn es da eintritt, wo sonst der Zweck maassgebend ist (196b, 22 und 29), dies ist aber das durch das Denken und das durch die Natur Geschehende: *ἔστι δ' ἕνεκά του ὅσα τε ἀπὸ διανοίας ἂν πραχθείη καὶ ὅσα ἀπὸ φύσεως* Z. 21. Das *ἀπὸ διανοίας* ist selbstverständlich das Schaffen und das Handeln.

Dass diese Bestimmung sich in wesentlicher Uebereinstimmung mit der vorigen befindet, ergiebt sich daraus, dass das *ἕνεκά του* oder *τέλος* ja nach feststehender aristotelischer Lehre für den Begriff bestimmend ist und daher das Fehlen des einen das des andern bedingt. Da im Vorstehenden mehrmals die Berührung des *εἶδος* auch mit dem Princip der Bewegung zur Erwähnung gekommen ist, so mag eine Hauptstelle für die Verwandtschaft der drei obersten Principien unten Platz finden*). Noch vollständiger wird die Uebereinstimmung, wenn die *τύχη* bei dem sonst *ἀπὸ διανοίας* Geschehenden 197, 5 definirt wird als die zufällige Ursache bei dem vorsätzlich (*κατὰ προαίρεσιν*) um eines Zweckes willen Geschehenden. In dem Begriff *προαίρεσις* liegt allerdings die Beschränkung auf das Gebiet des Handelns, aber zugleich der Beweis, dass auch die Berathschlagung durch die *τύχη* ausgeschlossen sein soll. Dass aber hier die *προαίρεσις* erwähnt wird, geschieht schon im Hinblick auf den in cap. 6 begründeten strengeren Sprachgebrauch, nach dem die *τύχη* eine besondere Species des

*) 198, 25: ἔρχεται δὲ τὰ τρία εἰς τὸ ἓν πολλάκις· τὸ μὲν γάρ τί ἐστι καὶ τὸ οὗ ἕνεκα ἕν ἐστι, τὸ δ' ὅθεν ἡ κίνησις πρῶτον τῷ εἴδει ταὐτὸ τούτοις.

αὐτόματον, nämlich das *αὐτόματον* auf dem Gebiete des Handelns oder auf dem ethischen Gebiete ist. Das Handeln soll als Zweck die *εὐπραξία*, die mit der *εὐδαιμονία* identisch ist (197 b, 5), verfolgen. *ἀπὸ τύχης* ist auf diesem Gebiete zunächst das Handeln, das ohne *προαίρεσις*, also ohne richtige Zweckbeziehung und Ueberlegung geschieht (Z. 6 ff.). Zweitens aber scheint Aristoteles, wie die mehrfache Erwähnung der *εὐτυχία* und *ἀτυχία* in diesem Zusammenhange zeigt, auch den Fall dahin zu rechnen, wo den zur *προαίρεσις* Befähigten nicht als erreichter Zweck des richtigen Handelns, sondern ohne causalen Zusammenhang mit demselben, ein Wohlsein zu Theil wird. In Folge des Handelns erlangt, ist dies *εὐδαιμονία*, die gleich *εὐπραξία*, ausser Zusammenhang mit dem Handeln ist es *εὐτυχία*. Daher auch die Behauptung, dass unbelebte Dinge, Thiere oder Kinder, weil ohne *προαίρεσις*, auch der *εὐτυχία* und *ἀτυχία* untheilhaftig seien. Dieser zweite Punkt ist wichtig zur Erläuterung einer sachlichen Schwierigkeit in der Poetik, wo wir daher auf ihn zurückkommen müssen. Für das *αὐτόματον* im engeren Sinne bleibt sonach das Gebiet der Natur und des Schaffens übrig; doch hält Aristoteles den Unterschied von der *τύχη* nicht streng fest, da er z. B. in der oben angeführten Poetikstelle 1450, 10 die *τύχη* gerade so, wie sonst das *αὐτόματον* der zweckbewussten *τέχνη* gegenüberstellt und 1032, 29 *αὐτόματον* und *τύχη* gerade so coordinirt, wie an unsrer Stelle cap. 5 vor der Darlegung des Unterschiedes.

Wir haben somit einen Fall nachgewiesen, wo die *τέχνη* — dieses Wort hier natürlich im weiteren Sinne der gesammten *ποίησις* genommen — nicht berathschlagt und kommen nun zur *συνήθεια*.

Die Erläuterung dieses Begriffes bietet die schon besprochene Stelle Met. I, 1, wo von der Empirie im Gebiete des Schaffens die Rede ist. Die Empiriker, heisst es 981,

28, wissen zwar das ὅτι, aber nicht das διότι oder die *αἰτία*. Weil sie die *αἰτίαι τῶν ποιουμένων* (der Wechsel des Numerus ist von Bedeutung) nicht wissen, sind sie den leblosen Dingen zu vergleichen, die zwar etwas thun, aber nicht wissen, was sie thun, wie z. B. das Feuer brennt. Sie sind blosse Handwerker, deren Schaffen δι' ἔθος geschieht, die daher auch nicht lehren können.

Das ὅτι ist offenbar das für einen gegebenen Fall anwendbare Mittel, das ja ganz äusserlich und mechanisch gewusst und angewandt werden kann, wie wenn beispielsweise einer nur weiss, dass man den Fröstelnden reiben oder sich bewegen lassen muss; oder dass gegen Kopfweh dies, gegen Zahnweh dies, gegen Leibweh dies Mittel angewandt wird. Zahlreiche weitere Beispiele liefert das Verfahren der meisten Handwerker und Arbeiter, die nur ganz äusserlich wissen, dass in einem gegebenen Falle dies oder das gethan oder angewandt werden muss. Und zwar ist es die sich forterbende Gewohnheit, der herkömmliche Brauch, der hier an die Stelle des διότι, der des Zweckes und Begriffes bewussten Berathschlagung tritt.

Hiermit ist der Beweis für meine Auslegung geliefert und zugleich zwei für die Kunstlehre auch im engeren Sinne wichtige Begriffe erläutert; es bleibt nur übrig, sie noch in ihrem Unterschiede von einander deutlich zu bestimmen. Gemeinsam ist beiden die mangelnde Zweckbeziehung und Berathschlagung auf einem Gebiete, wo dieselben der Natur der Sache nach stattfinden müssten. Ist hiernach nicht die *συνήθεια* nur eine besondere Art des *αὐτόματον*? Diese Frage muss nach der bisherigen Erörterung der beiden Begriffe unzweifelhaft bejaht werden. Auch die *συνήθεια* beginnt, gerade so, wie es 1032 b, 23 hinsichtlich des *αὐτόματον* beschrieben wird, mit dem, was bei dem nach der *τέχνη* Schaffenden den Anfang des Schaffens, also das Ende der Ueberlegung bildet.

Der Unterschied zwischen beiden beruht darauf, dass das eigentliche *αὐτόματον*, wie sich aus den oben angeführten Stellen aus der Rhetorik und Poetik ergiebt, in Beziehung auf das Schaffen ein specifisches Merkmal erhält, das seine Coordination mit der *συνήθεια*, wie sie im ersten Kapitel der Rhetorik vorliegt, ermöglicht. Dies specifische Merkmal liegt in dem, was in den angeführten Poetikstellen durch das Wort *φύσις* bezeichnet wird. Es ist jener unmittelbare Zweckinstinkt oder unbewusste geistige Takt, der, von verschiedener Dignität, sich innerhalb jener Skala bewegt, die vom dumpfen Instinkt bis aufwärts zur sichern Conception des Genius reicht, so dass selbst der von Aristoteles so hochgestellte Homer hier seinen Platz findet.

Sonach würde die gelegentliche Bemerkung von Bernays (Wirkung der Tragödie S. 144) wenigstens hinsichtlich des *αὐτόματον* = *φύσις* das Richtige getroffen haben. Dagegen kann ich mich der Erklärung von Zeller (2. Aufl. II, 2 S. 324, 3) nur insofern anschliessen, als er auf eine künstlerische Thätigkeit recurrirt, bei der ein gewisses Verfahren dem Künstler zur festen Regel, zur andern Natur geworden sei, insoweit diese mit der *συνήθεια* zusammenfällt, nicht aber, sofern er auf den im Künstler wirkenden Begriff des Kunstwerks (das *εἶδος* oder die *μορφή*) zurückgeht, da diese ja nach dem bereits Entwickelten eben den Ausgangspunkt für die Berathschlagung bildet; es müsste denn sein, dass dieses „Wirken im Künstler" als ein unbewusstes bestimmt würde.

Diese beiden Fälle nun, wo die Kunstübung nicht berathschlagt, bilden hinsichtlich der Immanenz der Zweckmässigkeit eine genaue Analogie zu dem sich selbst heilenden Arzte und beweisen also das, was Aristoteles mit der Bemerkung: *καίτοι καὶ ἡ τέχνη εὐ βουλεύεται* beweisen wollte.

Es bleibt nun noch die Frage nach der *ἀρετή* der *τέχνη* als des poietischen Denkvermögens zu untersuchen; dies kann aber nur im Zusammenhange der Frage nach der Zahl der dianoetischen Tugenden überhaupt geschehen.

f. Die Zahl der dianoetischen Tugenden.

Es liegt nicht im Bereiche meiner Aufgabe, ausführlich und polemisch in die weitschichtige Streitfrage wegen der Zahl der dianoetischen Tugenden einzutreten. Da aber auch die *τέχνη* in dem eben erörterten Sinne bei diesem Streite der Meinungen betheiligt ist, so mag wenigstens eine kurze und einfache Darstellung dessen, was sich als Resultat einer zusammenhängenden Betrachtung des sechsten Buches ergiebt, hier Platz finden.

Ausdrücklich erwähnt werden als dianoetische Tugenden nur die *σοφία* und die *φρόνησις*. Ausserdem wird c. 5 (1140b, 21) eine *ἀρετή* der *τέχνη* behauptet und c. 7 die *σοφία* im Sinne des gewöhnlichen, nicht philosophischen Sprachgebrauchs, nach dem ein Phidias oder Polykleitos ihre hervorragenden Vertreter sind, als *ἀρετὴ τέχνης* bezeichnet, wobei aber an keiner von beiden Stellen gesagt wird, dass damit eine der dianoetischen Tugenden bezeichnet sein soll.

Zur Annahme von fünf dianoetischen Tugenden, entsprechend den fünf dianoetischen Vermögen, könnte, wie dies thatsächlich bei Walter*) der Fall ist, der Umstand bewegen, dass am Schluss von c. 2 gesagt wird, die Tugenden seien das, in dem ein *μάλιστα ἀληθεύειν* stattfände, also die Aufgabe eines jeden der fünf Denkvermögen, in einer besonderen Weise wahr zu urtheilen, in vollendeter Weise gelöst wurde, wenn nicht zwei gewichtige Gründe sich dieser Auffassung entgegenstellten.

*) S. 283 ff.

Zunächst muss es auffallen, dass, wenn für jedes einzelne der fünf Vermögen eine virtuelle Steigerung angenommen werden soll, gar kein Maassstab angegeben wird, nach dem der Anfang der Tugendqualität festgestellt werden könnte. Es erscheint bei dieser Auffassung vielmehr der Unterschied überhaupt nicht als ein qualitativer, sondern als ein bloss quantitativer mit fliessender Grenze. Wollten wir aber trotz dieses Uebelstandes diese Auffassung des *μάλιστα ἀληθεύειν* annehmen, so ergiebt sich ihre Unmöglichkeit aus der Erwägung, dass dem *ἀληθεύειν* wohl der Gegensatz des *διαψεύδεσθαι* (c. 3) entgegentreten kann, dass es aber ein Begriff ist, der rein für sich genommen, keinen Comparativ und Superlativ zulässt. Es muss also bei dem *μάλιστα ἀληθεύειν* wohl irgend ein specifisches Moment hinzutreten.

Was aber von noch viel entscheidenderem Gewicht ist, das ist der Wortlaut der maassgebenden Stellen. Schon in c. 2 wird zweimal (1139, 15 und b, 12) in sehr hervortretender Weise nur von je einer Tugend der beiden Hauptheile der denkenden Seele gesprochen, obwohl freilich an letzterer Stelle neben den Dual der Plural tritt*). Dagegen ergiebt sich bei beiden Stellen noch aus einem andern Momente die Beschränkung des Tugendcharakters auf eine Zweiheit der Vermögen. Nach beiden Stellen hat jeder von beiden Haupttheilen ein *ἔργον* oder *ἔργον οἰκεῖον*. Nach der zweiten Stelle ist dies bei beiden die *ἀλήθεια*, wenn gleich, wie wir gesehen haben, in verschiedenem Sinne. Das *ἔργον* bezeichnet, wie ebenfalls aus beiden Stellen einleuchtet (ich muss auf diesen Punkt bei Gelegenheit einer schwierigen Poetikstelle noch zurückkommen), die einfache, nicht virtuell gesteigerte, Lösung der betreffenden Aufgabe. Letztere, die tugendhafte Steigerung, wird an

---

*) καθ' ἃς οὖν μάλιστα ἕξεις ἀληθεύσει ἑκάτερον, αὗται ἀρεταὶ ἀμφοῖν.

beiden Stellen nicht allen ἕξεις der beiden Seelentheile, sondern nur einem Theile derselben, ja nach der ersten Stelle nur je einer in jedem Theile zugesprochen. Unter den ἕξεις sind aber nach 1139b, 31; 1140, 4, 9 f.; b, 5 u. a. St. die fünf von c. 3 ab erörterten Vermögen oder Fertigkeiten der beiden Seelentheile zu verstehen. Sonach beschränken die Worte: καθ' ἃς οὖν μάλιστα ἕξεις ἀληθεύσει ἑκάτερον, αὗται ἀρεταὶ ἀμφοῖν den Tugendcharakter auf einen Theil der fünf ἕξεις, ohne jedoch die Zahl zu bestimmen. Die Worte aber: ληπτέον ἄρ' ἑκατέρου τούτων τίς ἡ βελτίστη ἕξις· αὕτη γὰρ ἀρετὴ ἑκατέρου beschränken ihn ausdrücklich auf je eine ἕξις bei jedem der beiden Theile.

Dieses Resultat aber wird sodann in evidentester Weise bestätigt durch die Schlussformel am Ende von c. 12, die jedem Zweifel ein Ende machen muss. Sie lautet: τί μὲν οὖν ἐστὶν ἡ φρόνησις καὶ ἡ σοφία, καὶ περὶ τίνα ἑκατέρα τυγχάνει οὖσα, καὶ ὅτι ἄλλου τῆς ψυχῆς μορίου ἀρετὴ ἑκατέρα, εἴρηται. Schon die Hervorhebung der beiden allein an der Stelle, wo die Untersuchung über die dianoetischen Tugenden zum Abschluss gelangt, so wie im folgenden Kapitel, das anhangsweise einige Aporien nur über diese beiden bringt, ist bezeichnend; der letzte Satz aber, in Uebereinstimmung mit den beiden vorigen Stellen, ist beweisend.

Soweit also würde ich mit Rassow*) der Ansicht Prantl's über die Zahl der dianoetischen Tugenden beistimmen. Letzterer jedoch befindet sich in einem entschiedenen Irrthum, wenn er, verleitet durch die beiden Stellen, die eine ἀρετὴ τέχνης erwähnen, nun die σοφία mit dieser identificirt und dadurch das ganze Verhältniss der zwei Haupttheile und fünf Vermögen verwirrt hat.

Das μάλιστα ἀληθεύειν darf nicht auf jedes einzelne

*) Forschungen über die Nikomachische Ethik des Aristoteles. Weimar 1874.

der Vermögen, isolirt für sich genommen, bezogen werden, so dass es den höchsten Grad der Wirksamkeit des betreffenden Vermögens gegenüber einer mässigeren Bethätigung desselben bezeichnete, sondern es ist im Vergleich zu den übrigen zu der gleichen Gruppe gehörigen ἕξεις gesagt. Der Gruppen sind zwei. Zum theoretischen Denkvermögen gehört *ἐπιστήμη*, *νοῦς* und *σοφία*; die Tugend dieses Vermögens ist die *σοφία*, sofern sie, *ἐπιστήμη* und *νοῦς* zugleich, in der Richtung auf die höchsten und werthvollsten Erkenntnisse, sich eben durch die Dignität ihres Gegenstandes zum *μάλιστα ἀληθεύειν* erhebt. Von den beiden ἕξεις des praktischen Denkvermögens besitzt die *φρόνησις*, wie bereits erwähnt, dadurch die Qualität des *μάλιστα ἀληθεύειν*, dass sie in Folge der Einwirkung der ethischen Tugend schon hinsichtlich ihrer Zweckbeziehung den Charakter einer ἕξις *ἀληθής* erhält.

Was aber nun mit der *ἀρετὴ τέχνης* anfangen? Dass sie nicht als dianoetische Tugend bezeichnet wird, ist schon hervorgehoben; eine positive Bestimmung ihrer specifischen Eigenthümlichkeit ist, da die Worte zu Anfange von c. 7, dass man die *σοφία* in diesem exoterischen Sinne *τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας*, einem Phidias oder Polykleitos, beilege, nur eine quantitative Steigerung ausdrücken, nicht gegeben*). Wollen wir also nicht auch hier, wie in den

*) Auf die Stelle in c. 7 basirt Teichmüller (Forschungen II. S. 455 f.) seine Erklärung der ἀρετὴ τέχνης, während Walter (S. 512) behauptet, die Kunst werde dann zur Tugend, wenn es auch in ihr schlechter sei, absichtlich zu fehlen, oder was dasselbe sei, der tugendhaften Vollendung nach werde „die τέχνη nicht nur formal beurtheilt, sondern nach dem idealen Gehalte, den sie verwirklicht“. Walter scheint hier, was mehreren Auslegern passirt ist, aus den Augen verloren zu haben, dass die τέχνη hier nicht auf das Gebiet der „schönen“ Kunst beschränkt ist, sondern das ganze Gebiet der nützlichen Fertigkeiten mit umschliesst. Es möchte aber schwer sein, der Kochkunst, oder den Künsten des Fischefangens und Vogelstellens einen idealen Gehalt zu vindiciren.

Definitionen in c. 4 und 5 die Spuren einer fremden, in die originale Gedankenentwicklung störend eingreifenden Hand erkennen oder uns mit der ganz vagen und unbestimmten Bedeutung von *ἀρετή**) begnügen, so bleibt nur die Auskunft übrig, auf die Erörterungen über die *συνήθεια* und das *αὐτόματον*=*φύσις* in der Kunst, also auf die Fälle, wo die Kunst nicht berathschlagt, zurückzugreifen und die Tugend des poietischen Denkvermögens in die Akribie einer vollkommen richtigen, mit Bewusstsein vollzogenen methodischen Berathschlagung von Zweck und Begriff aus zu setzen. Dass diese Auskunft eine völlig befriedigende wäre, kann freilich nicht behauptet werden, da ja die so gefasste Tugend doch wieder nur dasselbe ist, was die *τέχνη* selbst ihrem strengen Begriffe nach sein soll, nämlich ein *λόγος ἀληθής περὶ τῶν πρακτῶν*.

Merkwürdig ist auch noch, dass bei der ersten Erwähnung der dianoetischen Tugenden am Ende des ersten Buchs der nikomachischen Ethik (1103, 5) neben der *φρόνησις* und *σοφία* als Beispiel einer solchen die *σύνεσις* genannt wird, während bei der Erläuterung der *σύνεσις* VI, 11 von ihrem Tugendcharakter nichts zu verspüren ist.

4. Darstellung der Kunst nach den vier Principien.

Um den Begriff der Kunstlehre mit Sicherheit feststellen zu können, ist zunächst erforderlich, die Kunst selbst, nämlich die subjektive Kunst, die Kunstübung, vollständig zu bestimmen. Dies geschieht aber dadurch, dass sie nach Begriff, Zweck, bewegender Ursache und Stoff beschrieben und zugleich in diesen vier Beziehungen einerseits von der Natur, andrerseits vom Handeln unterschieden wird.

---

*) 1021 b, 20: καὶ ἡ ἀρετὴ τελείωσίς τις· ἕκαστον γὰρ τότε τέλειον καὶ οὐσία πᾶσα τότε τελεία, ὅταν κατὰ τὸ εἶδος τῆς οἰκείας ἀρετῆς μηθὲν ἐλλείπῃ μόριον τοῦ κατὰ φύσιν μεγέθους.

Dass die Natur einen Zweck hat, lehrt Aristoteles wiederholt und nachdrücklich. So 196b, 21: *ἔστι δ' ἕνεκά του ὅσα τε ἀπὸ διανοίας ἂν πραχθείη καὶ ὅσα ἀπὸ φύσεως.* Ebenso 194, 28: *ἡ δὲ φύσις τέλος καὶ οὗ ἕνεκα.* Zugleich fügt er an letzterer Stelle eine nähere Angabe über diesen Zweck bei: „denn wo bei beständiger Bewegung ein Ziel der Bewegung vorhanden ist, da ist dies das letzte und der Zweck. . . . Aber nicht Jedes mag das letzte Ziel sein, sondern das Beste." Bei den organischen Naturwesen ist dies die Seele. 415b, 15: „Offenbar ist die Seele das Zweckprincip: denn wie der Verstand um eines Zweckes willen verfährt, ebenso auch die Natur und dies ist ihr das Ziel. Dies ist aber in den lebenden Wesen die Seele, denn alle von der Natur hervorgebrachten Körper sind Werkzeuge der Seele, und wie bei den Thieren, so ist es auch bei den Pflanzen, dass sie um der Seele willen da sind."

In der Erreichung ihrer Zwecke besitzt die Natur die grösste Akribie *), da sie, wenn nichts hindernd in den Weg tritt, dieselben stets erreicht. 199b, 18, 26.

Als zwei eng zusammengehörige Principien im Naturwirken werden in einer Reihe von Stellen Begriff oder Form und Stoff hingestellt. 190b, 17: *φανερὸν οὖν ὡς, εἴπερ εἰσὶν αἰτίαι καὶ ἀρχαὶ τῶν φύσει ὄντων, ἐξ ὧν πρώτων εἰσί, καὶ γεγόνασι μὴ κατὰ συμβεβηκὸς ἀλλ' ἕκαστον ὃ λέγεται κατὰ τὴν οὐσίαν, ὅτι γίγνεται πᾶν ἔκ τε τοῦ ὑποκειμένου καὶ τῆς μορφῆς.* 412, 6: *λέγομεν δὴ γένος ἕν τι τῶν ὄντων τὴν οὐσίαν, ταύτης δὲ τὸ μὲν ὡς ὕλην, ὃ καθ' αὑτὸ μὲν οὐκ ἔστι τόδε τι, ἕτερον δὲ μορφὴν καὶ εἶδος, καθ' ἣν ἤδη λέγεται τόδε τι, καὶ τρίτον τὸ ἐκ τούτων.* Ganz ähnlich 193, 27, wo zugleich ebenso wie 1032, 22 hervorgehoben wird, dass beim Naturwirken beide Principien selbst *φύσις* sind.

---

*) Teichmüller, Forschungen II. S. 453.

Die entscheidende Eigenthümlichkeit des Naturwirkens aber liegt in der bewegenden Ursache. Hinsichtlich ihrer wird im Allgemeinen die Natur bestimmt als *τὰ ἔχοντα ἐν αὑτοῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ μεταβολῆς* 193, 29; b, 3. Ebenso 1064, 15: *ἡ δὲ τοῦ φυσικοῦ (ἐπιστήμη) περὶ τὰ ἔχοντ' ἐν ἑαυτοῖς κινήσεως ἀρχήν ἐστιν.* 192 b, 13 wird gerade hierin das entscheidende Merkmal der Naturkörper gefunden. Bezeichnend für diese Immanenz des bewegenden Princips ist auch die gleich noch einmal zu besprechende Stelle 199 b, 28: *ὥστ' εἰ ἐνῆν ἐν τῷ ξύλῳ ἡ ναυπηγική, ὁμοίως ἂν φύσει ἐποίει* (scil. *τὴν ναῦν*).

Ob diese *ἀρχὴ τῆς κινήσεως* in der Natur den Zweck und Begriff im Bewusstsein hat und berathschlagend verfährt, wird von Aristoteles ausdrücklich weder bejaht noch verneint*). An der schon behandelten merkwürdigen Stelle von der nicht berathschlagenden Kunst (199 b, 26) wird nicht, wie man nach Zellers Darstellung (S. 324) glauben könnte, das Berathschlagen der Natur verneint; es wird nur thöricht gefunden, da die Zweckbeziehung zu läugnen, wo man das Bewegende nicht berathschlagen sähe. Auch die drei zur Verdeutlichung herangezogenen Analogien ergaben keine Entscheidung der Frage. Der sich selbst heilende Arzt, der als die deutlichste von allen bezeichnet wird, weil diesem die Natur gleicht (*τούτῳ γὰρ ἔοικεν ἡ φύσις*), könnte, da er ja unzweifelhaft mit Zweckbewusstsein und Ueberlegung verfährt, für das Vorhandensein des Gleichen in der Natur in Anspruch genommen werden. Auch die im Holze vorhandene Schiffsbaukunst, die das Schiff als Naturprodukt hervorbringen würde, müsste, wenn als Kunst im strengen Sinne gefasst, als des Zweckes und des *εἶδος* oder der *μορφή* bewusst und berathschlagend gedacht werden, während allerdings die nicht berathschlagende Kunst,

*) Zu vergl. Zeller II, 2 (2. Aufl.) S. 287 ff., 321 ff.

die höchstens instinktiv die Vorstufen des Schaffens durchläuft, am meisten für eine unbewusste immanente Zweckmässigkeit der Natur zeugen würde.

Einen besonderen Fall hinsichtlich des bewegenden Princips in der Natur bildet die Erzeugung. Hier ist zwar auch das grundlegende Unterscheidungsmerkmal der Natur vorhanden, dass nämlich das Bewegende in dem Entstehenden selbst ist, aber es hat seinen Ursprung aus einer andern Natur, die das *εἶδος* verwirklicht in sich hat*). Hierdurch entsteht eine partielle Aehnlichkeit mit der Kunst (734b, 36), indem nämlich das *εἶδος*, von dem die schaffende Bewegung ausgeht, in vollendeter Verwirklichung zunächst „in einer andern Natur" vorhanden ist, aber sie ist nur eine partielle, sofern die Bewegung selbst doch wieder dem Entstehenden immanent ist. So ist es z. B. bei der thierischen Erzeugung, wo das Formprincip in dem Samen ist (1034, 34), während das Stoffprincip von der weiblichen Seite herrührt (771 b, 18). Hieraus ergiebt sich noch eine weitere Aehnlichkeit mit der Kunst, dass nämlich das Hervorbringende und Hervorgebrachte ein Gleichnamiges (1034 b, 1), oder wie es in der eben angeführten Stelle 1032, 24 genannt wurde, ein *ὁμοειδές* ist. Dies ist nämlich auch in der Kunst insofern der Fall, als das im Geiste des Künstlers vorhandene *εἶδος* z. B. des Hauses das Werk hervorbringt.

Hiernach ergeben sich leicht die Eigenthümlichkeiten der Kunst im Gegensatz gegen die Natur. Sie liegen auf dem Gebiete des *εἶδος* und der bewegenden Ursache. Ersteres ist bei der Kunst nicht in dem Hervorgebrachten, sondern in einem Anderen (*ἡ γὰρ τέχνη ἀρχὴ καὶ εἶδος τοῦ*

---

*) 735, 3: ἡ δὲ τῆς φύσεως κίνησις ἐν αὐτῷ ἀφ' ἑτέρας οὖσα φύσεως τῆς ἐχούσης τὸ εἶδος ἐνεργείᾳ. 1032, 24: καὶ ὑφ' οὗ, ἡ κατὰ τὸ εἶδος λεγομένη φύσις ἡ ὁμοειδής· αὕτη δ' ἐν ἄλλῳ, ἄνθρωπος γὰρ ἄνθρωπον γεννᾷ.

γινομένου, ἀλλ' ἐν ἑτέρῳ 735, 2), oder wie es genauer heisst (1032 b, 1): *ἐν τῇ ψυχῇ*. Ebenso aber ist bei der Kunst die Ursache der Bewegung eine durchaus ausser dem Gegenstande liegende*) und zwar ihrem ideellen Theile nach, was bei der Natur zweifelhaft blieb, bei der Kunst im strengeren Sinne jedenfalls eine berathschlagende.

Nach einer andern Seite hin wird das Wesen der Kunst genauer bestimmt durch seinen Gegensatz gegen das Handeln.

Hier liegt der entscheidende Unterschied im Zwecke und zwar in doppelter Weise, hinsichtlich der Natur und Dignität desselben und hinsichtlich des Verhältnisses desselben zum Vorgange selbst.

Der Zweck des Handelns ist *εὐπραξία* (1139 b, 3; 1140 b, 7), die wiederum mit der *εὐδαιμονία* identisch ist. 197 b, 5: *ἡ δ' εὐδαιμονία πρᾶξίς τις· εὐπραξία γάρ.* Für den Zweck der Kunst fehlt es an einem geläufigen und bezeichnenden Ausdrucke, indem hier gleich die beiden verschiedenen Arten der Kunst auseinandertreten. Charakteristisch ist hierfür die Stelle Met. I, 1 (981 b, 17): *πλειόνων δ' εὑρισκομένων τεχνῶν, καὶ τῶν μὲν πρὸς τἀναγκαῖα τῶν δὲ πρὸς διαγωγὴν οὐσῶν, ἀεὶ σοφωτέρους τοὺς τοιούτους ἐκείνων ὑπολαμβάνομεν, διὰ τὸ μὴ πρὸς χρῆσιν εἶναι τὰς ἐπιστήμας αὐτῶν.* Es ist unzweifelhaft, dass hier der Zweck der nachahmenden von dem der nützlichen Künste unterschieden wird. Ebenso beweist der parallele Ausdruck Z. 21: *αἱ μὴ πρὸς ἡδονὴν μηδὲ πρὸς τἀναγκαῖα τῶν ἐπιστημῶν εὑρέθησαν*, so wie das weitere im Kapitel von der nachahmenden Kunst beizubringende Material, dass *διαγωγή* hier durchaus nicht in der prägnanten Bedeutung der edleren Unterhaltung, die zur *εὐδαιμονία* gehört, gebraucht ist**).

*) So auch Eth. N. VI, 4 (1140, 11): καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ.

**) Zu vergl. zu der Stelle Teichmüller, Forschungen II. S. 95 ff.

Wird nun schon in dieser Stelle den beiden Arten der Kunst ein verschiedener Rang angewiesen, und die nachahmende höher gestellt, als die nützliche, so gilt dasselbe wieder hinsichtlich des Handelns im Verhältniss zur Kunst überhaupt. Dies ergiebt sich aus der schon besprochenen Stelle Eth. Nic. VI, 2 (1139b, 2), nach der der Zweck der Kunst kein *τέλος ἁπλῶς*, sondern nur ein *πρός τι* ist. Dieselbe höhere Dignität ergiebt sich auch schon aus dem Vorstehenden, da die *εὐδαιμονία* eben ein absoluter Zweck ist, nicht aber die *ἡδονή* oder der Nutzen.

Eben so wichtig ist aber der andere Unterschied, der auf dem Verhältniss des Zweckes zum Thun selber beruht. Beim Handeln ist dieses ein Verhältniss der Immanenz, beim Schaffen ist der Zweck ein dem Thun Aeusserliches, das Hervorgebrachte. 1140b, 6: *τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος, τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη· ἔστι γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος**). Daraus ergiebt sich weiter, dass es bei den Künsten auf die Güte des Werkes, beim Handeln auf die Beschaffenheit des Handelnden ankommt. Eth. Nic. II, 3 (1105, 27): *τὰ μὲν γὰρ ὑπὸ τῶν τεχνῶν γινόμενα τὸ εὖ ἔχει ἐν αὐτοῖς, ἀρκεῖ οὖν ταῦτά πως ἔχοντα γενέσθαι· τὰ δὲ κατὰ τὰς ἀρετὰς γινόμενα οὐκ ἐὰν αὐτά πως ἔχῃ, δικαίως ἢ σωφρόνως πράττεται, ἀλλὰ καὶ ἐὰν ὁ πράττων πως ἔχων πράττῃ***). Mit dieser Bedeutung der Gesinnung für das Handeln hängt wieder zusammen das 1140b, 22 über die verschiedene Bedeutung des willkürlichen Fehlens in der Kunst und im Handeln Gesagte.

Mit der Erwähnung der Gesinnung haben wir schon das Gebiet der bewegenden Ursache betreten. Die-

*) Zu vergl. Teichmüller Forschungen II. S. 40 ff.

**) Hierher gehört auch die Stelle Eth. Nic. I, 1 (1094, 3): διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά. ὧν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργειῶν τὰ ἔργα.

selbe muss beim Handeln eben wegen der Bedeutung der Gesinnung eine ἕξις ἀληθὴς μετὰ λόγου sein, während sie bei der Kunst nur eine ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς zu sein braucht. Und daraus ergiebt sich wieder die strenge Forderung des vollen Zweckbewusstseins und der klaren Ueberlegung beim Handeln, die schon in der Stelle Eth. N. VI, 13 (1144b, 1) in der Unterscheidung zwischen der φυσικὴ und der κυρίως ἀρετή hervortrat. Eth. N. II, 3 (1105, 31) ist die Anforderung an das Wie der Handlung eine dreifache: πρῶτον μὲν ἐὰν εἰδώς, ἔπειτ' ἐὰν προαιρούμενος, καὶ προαιρούμενος δι' αὐτά, τὸ δὲ τρίτον καὶ ἐὰν βεβαίως καὶ ἀμετακινήτως ἔχων πράττῃ. Für die Künste, heisst es weiter, käme von diesen Dingen nur das Wissen in Betracht, bei den Tugenden aber sei dies noch das Geringste, die andern beiden Stücke aber nicht ein Kleines, sondern das Ganze.

Auf dieser Eigenthümlichkeit der Kunst, dass es bei ihr ausschliesslich auf die Güte des Hervorgebrachten ankommt, beruht es denn auch offenbar, dass, wenigstens für die Kunst in einem weiteren Sinne, wie bereits nachgewiesen, selbst die Anforderung des μετὰ λόγου ἀληθοῦς, der zweckbewussten, richtigen Berathschlagung, nicht festgehalten, sondern auch ein vom Herkommen oder Instinkt geleitetes Verfahren, wenn auch als minder werthvoll, noch als zur Kunst gehörig, anerkannt wird. Rhet. I, 1 (1354, 9); Poet. 1 (1447, 20). Während die φυσικὴ ἀρετή als Tugend keinen Werth hat, kann in der Kunst die φύσις bis zu einem gewissen Grade das technische Denken ersetzen.

Wenn es aber nur auf die Güte des Werkes oder der Leistung ankommt, so ist klar, dass in der Kunst die zweite, äusserliche Seite des Bewegenden, das eigentliche ποιεῖν, nur in soweit mit dem Berathschlagen in einer Person vereinigt zu sein braucht, als dadurch eben das objektive Re-

sultat bedingt ist. Die richtig für den Zweck berechnete Rede kann von einem Andern vorgetragen werden; der Arzt wird nur in Fällen, wo eine aussergewöhnliche Sorgfalt erfordert wird, selbst seine Medikamente bereiten und eingeben oder Klystiere setzen; und auch das Brennen und Schneiden überlässt er, wenn möglich, Anderen; der Baumeister überlässt die materielle Bewegung der Massen nach seinem Plane den Demiurgen; ja selbst in den bildenden Künsten ist es durchaus nicht ohne Beispiel, dass die ausführende Arbeit von Andern, als dem componirenden Künstler besorgt wird.

Somit hat Aristoteles Recht, wenn er Pol. III, 11 (1282, 3) „so zu sagen für alle Künste" (*καὶ περὶ πάσας ὡς εἰπεῖν τὰς τέχνας*) einen Unterschied zwischen dem *δημιουργός* und dem *ἀρχιτεκτονικός* statuirt*).

Für das Handeln aber ist diese Theilung der Arbeit schon dadurch ausgeschlossen, dass es für den Werth der Handlung gar nicht auf das äusserliche Zutagetreten derselben oder ihres Resultates ankommt, dass bei ihr das Wirken (*ἐνέργεια*) werthvoller ist, als das Werk (*ἔργον*), dass als ihre bewegende Ursache nach der Seite der Verwirklichung hin da, wo der genaueste Sprachgebrauch herrscht, die *ὄρεξις* genannt wird.

Ueber den begrifflichen Unterschied zwischen Handeln und Schaffen vermissen wir an der maassgebenden Stelle Eth. N. VI, 4 f. die entscheidenden Bestimmungen; wir werden für dieselben auf die *ἐξωτερικοὶ λόγοι* verwiesen. Wir werden jedoch wohl annehmen dürfen, in den erörterten Gesichtspunkten, die den Unterschied der Kunst von der Natur und vom Handeln bezeichnen, zugleich die constituirenden Merkmale der *ποίησις* angegeben zu haben. Dieselbe wäre darnach die Hervorbringung einer von dem

*) Zu vergl. über die Stelle und den ganzen Gedanken Teichmüller, Forschungen II, S. 51 ff.

Akte des Hervorbringens verschiedenen, diesen als Zweck an Werth übertreffenden, dem Nutzen oder der Lust dienenden Wirkung durch ein Thun, das von dem richtig berathschlagenden Denkvermögen einer menschlichen Seele geleitet wird.

Ein gemeinsames Merkmal des Handelns und Schaffens hinsichtlich der bewegenden Ursache ist noch, dass sie eine durch die Ausübung selbst sich entwickelnde Fähigkeit ist; 1103, 31: *τὰς δ' ἀρετὰς λαμβάνομεν ἐνεργήσαντες πρότερον, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν·* (*τέχνη* hier in ganz weitem Sinne gebraucht!) *ἃ γὰρ δεῖ μαθόντας ποιεῖν, ταῦτα ποιοῦντες μανθάνομεν, οἷον οἰκοδομοῦντες οἰκοδόμοι γίνονται καὶ κιθαρίζοντες κιθαρίσται. οὕτω δὲ καὶ τὰ μὲν δίκαια πράττοντες δίκαιοι γινόμεθα, τὰ δὲ σώφρονα σώφρονες, τὰ δ' ἀνδρεῖα ἀνδρεῖοι.*

5. Stellung und Begriff der Kunstlehre.

Wenn Aristoteles innerhalb der theoretischen Denkkraft die *ἐπιστήμη* als das Deduktive, den *νοῦς* als das durch Induktion aus dem Einzelnen die Principien gestaltende und die *σοφία* als die in Beziehung auf die höchsten Gebiete beide Thätigkeiten übende Denkvermögen unterscheidet, so wendet er nicht mehr einfach die genannten Vermögen zur Erforschung der ihnen entsprechenden Erkenntnissgebiete an, sondern befindet sich schon mitten in einer erkenntnisstheoretischen Untersuchung. Der nächste Schritt ist, die Methode der Deduktion und Induktion festzustellen und die Welt der Begriffe und Principien in formal-methodischer Beziehung zu durchmustern. Dieser Schritt musste gethan werden, wenn nicht die Richtigkeit des theoretischen Denkens dem Zufall überlassen werden sollte. Aristoteles hat diesen Schritt gethan in den Schriften des Organon, in denen er eine Theorie zunächst des theoretischen Erkennens selbst bietet. Daher fordert auch Aristoteles von dem

Metaphysiker (Met. IV, 3, 1005 b, 2), dass er vorher die ἀναλυτικά kennen gelernt haben müsse, ehe er verstehen könne, wie mit der Wahrheit umzugehen sei.

In entsprechender Weise ist er bereits in eine Theorie der praktischen Denkthätigkeit eingetreten, wenn er innerhalb derselben zwei Vermögen unterscheidet, die Berathschlagung als das ihnen gemeinsame Verfahren beschreibt und die Unterschiede zwischen der poietischen und der im engeren Sinne praktischen Berathschlagung feststellt. Auch die Unterscheidungen zwischen Natur und Kunst, Kunst und sittlichem Gebiete sind ebenso viele Elemente der Theorie.

Wenn das Wesen der Theorie in dem Heraustreten des berathschlagenden Denkens aus der unfruchtbaren Isolirung des Einzelfalles, in dem Uebertreten in das Gebiet des Allgemeinen, Nothwendigen, also der Wissenschaft, besteht, so lässt sich innerhalb des aristotelischen Gedankenkreises leicht nachweisen, dass dieser Schritt im praktischen sowohl wie im poietischen Denken mit Nothwendigkeit erfolgen musste.

Am leichtesten ist dieser Nachweis für das Gebiet des praktischen Denkens. Hier herrscht eine Complication zweier Sphären, der Sphäre der ethischen Tugenden und der der sittlichen Berathschlagung, in der Form der Wechselwirkung, derart, dass, wie die bezeichnende Stelle 1144 b, 30 sagt, die ethische Tugend nicht ohne Einsicht und die Einsicht nicht ohne die ethische Tugend bestehen kann. Um diesem complicirten Verhältniss schon allein hinsichtlich der ethischen Tugend gerecht zu werden, muss sich die φρόνησις mit allgemeinen Begriffen, dem Begriffe der εὐπραξία, der πάθη, der μεσότης erfüllen, denn da die ethische Tugend nicht in einem vereinzelten Handeln, sondern in einer festen Gewöhnung, die nur auf einem grundsätzlich fixirten Verhalten beruhen kann, besteht, so erhebt Aristoteles in der angeführten Stelle Eth. N. II, 3 für das

sittliche Handeln die dreifache Anforderung, dass es mit Wissen, aus Grundsatz um des bestimmten Zweckes willen, und mit Festigkeit und Unbeweglichkeit ausgeführt werde. Diese feste Ausprägung der ethischen Tugenden ist dann aber andrerseits auch wieder die Grundbedingung für eine gleiche Ausprägung des ethischen Denkens als einer ἕξις ἀληθής.

Und so gestaltet sich denn in der That das praktische Denken der φρόνησις in der Ethik, Oekonomik und Politik zu einer Theorie seiner selbst, die sich zum berathschlagenden Denken, der φρόνησις im eigentlichen Sinne, ebenso verhält, wie die Untersuchungen des Organon zur Anwendung ihrer Resultate in den theoretischen Disciplinen der eigentlichen Philosophie, nur mit dem Unterschiede, dass wir es in dem einen Falle mit einer Theorie des Denkens im eigentlichen Sinne, im andern mit einer Theorie des Handelns und des diesem dienstbaren Berathschlagens zu thun haben. Und so könnte man diese Disciplinen, richtig verstanden, ein Organon des praktischen Denkens nennen. Im Grunde räumt dies auch Walter, dessen Polemik gegen die Dreitheilung der Philosophie auf Grund des vagen Sprachgebrauchs von ἐπιστήμη in den mehrerwähnten Metaphysikstellen*) vollständig berechtigt ist, wenn er S. 549 hinsichtlich der ethischen und poietischen Disciplinen sagt, dass dieselben „dazu bestimmt sind, als Inhalt aufgenommen zu werden von der praktischen und poietischen Vernunftthätigkeit, von der φρόνησις und τέχνη."

Ebenso aber lässt sich auch von dem poietischen Denken leicht erweisen, dass dasselbe vermöge einer Art von selbstthätiger Induktion sich mit Nothwendigkeit zur Theorie erheben muss. Zunächst hinsichtlich des Zweckes. Wenn

---

*) A. a. O. S. 537 ff.

die ärztliche Kunst bei ihrer Berathschlagung in zehn Einzelfällen von dem Satze ausgegangen ist, dass ihr Zweck die Gesundheit sei, so ist dies damit schon zu einem allgemeinen Satze erhoben. Dasselbe ergiebt sich in der Redekunst hinsichtlich des Ueberzeugens, in der Baukunst hinsichtlich des schützenden Hauses. Ist aber der Zweck einmal als ein allgemeiner aufgefasst, so ergiebt sich damit das zweite Element der Allgemeinheit, der Begriff, von selbst. Dass die Berathschlagung des technischen Denkens ein Element des Allgemeinen in sich hat, ist aber schon an dem Beispiele der ärztlichen Kunst gezeigt, die das Induktionsurtheil bildet, dass dieses oder jenes Mittel in einer bestimmten Krankheit Allen geholfen hat. Aus diesen allgemeinen Sätzen entwickelt sich ein System von technischen Regeln und so ist die Theorie fertig.

Aber auch das Verfahren der Kunsttheorie ist damit gegeben. Sie hat zunächst den Zweck in der Sphäre der Allgemeinheit durch Induktion empirisch-thatsächlich festzustellen; sie hat aber ferner, wenn dies nicht, wie bei der Gesundheit oder beim Hause selbstverständlich ist, dessen Berechtigung, Bedeutung, relative Nothwendigkeit nachzuweisen. Aus dem Zwecke entwickelt sich mit Nothwendigkeit der Begriff; aus beiden ergiebt sich in der Sphäre der Allgemeinheit ein System von Kunstregeln, die durch den Zweck erforderten Mittel darstellend. Und auch das Material kann sich, da seine Auswahl durch den Zweck bedingt ist, der Erhebung ins Allgemeine nicht entziehen.

Dass Aristoteles den Begriff der *τέχνη* als Theorie kennt, ist oben nachgewiesen; dass er die unmittelbar auf die Theorie hinführende Anforderung an die Kunst stellt, das *διότι* und die *αἰτίαι* zu wissen (Met. I, 1, 981, 29), ist hervorgehoben. Die vorstehend entwickelten Anforderungen an eine Kunstlehre hat er freilich nirgends ausgesprochen, und wenn wir die Gedankenentwicklung der Poetik ins Auge

fassen, so ergiebt sich leicht, was auch weiterhin noch wiederholt zur Sprache kommen muss, dass ihre Anordnung diesen methodischen Anforderungen nicht entspricht, wenn gleich die Elemente einer Kunsttheorie vollständig in i vorhanden sind. Dagegen ist in der Rhetorik die Grundbedingung einer methodischen Kunstlehre, die durchgehende Beziehung auf den Zweck, aufs strengste festgehalten u wir haben an ihr wenigstens ein Beispiel einer Kunstlehre im aristotelischen Sinne, das sich also den Theorien d ethischen Handelns in Ethik und Politik für das Gebi der Kunst würdig zur Seite stellt*).

Aristoteles aber steht mit dem Begriff der Kunstleh im Alterthum nicht vereinzelt da; er selbst erwähnt sch die Verfasser von rhetorischen Kunstlehren, die auch na ihm nicht ausstarben, und lange vor ihm hatte schon X nophon einen *οἰκονομικὸς λόγος*, einen *περὶ ἱππικῆς λόγ* und einen *ἱππαρχικός* geschrieben und damit eine Literat eröffnet, die für die verschiedensten Gebiete des technisch Schaffens, die Handhabung der Sprache, die Arzneikun die Baukunst u. s. w. die mannigfaltigsten Früchte bracht Es braucht nur an die zahlreichen, in die modernen Spr chen übergegangenen Wörter auf -ik (die Ethik bildet hi wie später dargethan werden soll, eine Ausnahme) erinne zu werden, um die Bedeutung des Begriffes der Kunstlehr an dessen Zeitigung Aristoteles ein Hauptantheil gebüh

---

*) Interessant ist es immerhin, dass ein (bei Brandis, Handbuch 2, 1 S. 146 A. 51 mitgetheiltes) Scholion die Rhetorik und Poetik mit d Schriften des Organon zusammenfasst als solche, die das Verfahren d ἀπόδειξις lehren, da es fünf Arten des Syllogismus gebe, den apodeik schen, dialektischen, sophistischen, rhetorischen und poetischen. — A fallend ist, dass Brandis a. a. O. S. 147 sich nur zögernd entschliesst, Rhetorik zu den Kunstlehren zu rechnen, Zeller dagegen auf Grund auch für Brandis schon bedenklichen Rhetorikstellen (mitgetheilt Zel S. 125 A. 3), sie (S. 129) geradezu zur Ethik rechnet und gleichzeitig klärt, die Lehre von der Kunst „nur anhangsweise" behandeln zu könn

für die gesammte Cultur ins Licht zu stellen. Eine Erinnerung an die weittragende Bedeutung dieses Begriffes kann gerade der modernen Cultur nicht schaden, da es wohl kaum im allgemeinen Bewusstsein lebendig ist, dass z. B. die in unsern Fachwissenschaften und Facultätsstudien übliche Gruppirung der Disciplinen durchaus nicht nach dem natürlichen Zusammenhange der Wissenschaften, sondern lediglich nach einem technischen Gesichtspunkte erfolgt ist und dass jede Gruppe von Facultätsstudien weiter nichts ist, als ein Organon für die berufsmässige Ausübung einer Kunst*).

Es liesse sich hierüber noch viel sagen, doch ich breche ab. Als gesichertes Resultat der gesammten vorstehenden Erörterung darf ich wohl hinstellen, dass der Kunstlehre durch das feste Verhältniss, in dem sie zu dem poietischen Denken, einem Theile des praktischen Denkens im weiteren Sinne, steht, ebenso wie der Ethik und Politik durch ihr Verhältniss zur *φρόνησις*, eine deutliche Beziehung zum aristotelischen Gedankenkreise angewiesen wird: dass diese Theorien zum praktischen, berathschlagenden Denken genau dieselbe Stellung einnehme, wie die Erkenntnisstheorie zum theoretischen Denken.

Gleichzeitig ist aber auch noch das Resultat gewonnen, dass die richtige Methode für die Darstellung der Lehre des Aristoteles von der nachahmenden Kunst, zu der ich jetzt übergehe, gefunden worden ist.

*) Zu vergl. Schleiermacher, Darstellung des theologischen Studiums S. 1 ff.

II. Kapitel.

Die Lehre von der Kunst im engeren Sinne.

1. Ihr Verhältniss zur nützlichen Kunst.

Der Ausdruck „Kunst im engeren Sinne" ist ohne Zweifel auffallend; und in der That bezeichnet er nur die Verlegenheit um einen wirklich entsprechenden, da Aristoteles einen solchen nicht gegeben hat. Auch die Benennungen „nachahmende" und „nützliche" Kunst sind eine Anticipation und überdies nur ein Nothbehelf; doch werden sie im Verlaufe der Untersuchung in Ermangelung eines Besseren öfter angewandt werden, um die beiden verschiedenen Arten der Kunst zu bezeichnen.

Es ist eigentlich nur die einzige, schon angeführte Stelle Met. I, 1 (981 b, 18), an der Aristoteles unzweifelhaft den Unterschied der beiden Arten der Kunst berührt. Und auch an dieser ist die Berührung nur eine flüchtige und gelegentliche. Der Unterschied wird an dieser Stelle hinsichtlich des Zweckes hingestellt: die eine Art dient πρὸς τἀναγκαῖα, πρὸς χρῆσιν, die andere πρὸς διαγωγὴν oder πρὸς ἡδονήν. Die Erfinder der letzteren Künste werden eben deshalb, weil dieselben nicht dem Nutzen dienen, der allgemeinen Ansicht nach für weiser gehalten, was also eine höhere Dignität derselben beweist.

Wie vage die Bestimmung πρὸς ἡδονὴν oder διαγωγήν, was hier dasselbe bedeutet, ist, zeigt sich schon darin, dass von vielen der auf das Nützliche gerichteten Künste z. B. der Kochkunst — andere mannigfaltige Beispiele ergeben sich leicht — mit Recht behauptet werden muss, dass sie, wenigstens per accidens*), ebenfalls der Lust die-

*) Teichmüller, Forschungen II. S. 97.

nen. Welcher genaueren Bestimmungen aber die ἡδονή als Zweck der höheren Kunstgattung noch bedürftig und fähig ist, wird weiter unten gezeigt werden.

Eine andere Stelle würde den Unterschied auf dem Gebiete des Begriffes ausdrücken, wenn es in der That, wie Teichmüller*) annimmt, zweifellos wäre, dass sie überhaupt auf den in Rede stehenden Unterschied bezogen werden könnte. Sie findet sich Nat. auscult. II. 8, 199, 15 und lautet: *ὅλως τε ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.* Aber hier ist zunächst beim ersten Theile der Antithese bedenklich, dass darin kaum eine zutreffende Bezeichnung der Eigenthümlichkeit der nützlichen Kunst gefunden werden kann. Was z. B. die Redekunst, die Baukunst, die Kunst des Schiffsbaus, die Steuermannskunst, die Reitkunst mit den ihr dienstbaren Künsten — lauter von Aristoteles selbst gebrauchte Beispiele — mit der Ausgleichung eines von der Natur übriggelassenen Defekts zu thun haben kann, möchte schwer anzugeben sein. Noch bedenklicher ist aber der zweite Theil der Antithese. Es liegt nämlich ausserordentlich nahe und ist kaum zu umgehen, das *τὰ δέ* wie im ersten Theile auf Werke der Natur zu beziehen, und dann hätten wir bei Aristoteles selbst den im Sinne seiner Lehre nicht weit genug abzuweisenden Gedanken einer Nachahmung der Natur in der schönen Kunst, der bereits nicht nur für das Verständniss der aristotelischen Kunstlehre, sondern auch für die Aesthetik selbst so viel Unheil angestiftet hat. In der That fällt Teichmüller dieser Gefahr zum Opfer, indem er es S. 92 auf Grund der Worte *τὰ δὲ μιμεῖται* für die Aufgabe dieser Seite der Kunst erklärt „die Natur nachzuahmen“.

Die vollständige Widerlegung dieser Auffassung kann

---

*) Ebendaselbst S. 89 ff.

erst durch die Darstellung des Begriffes der künstlerischen Nachahmung bewirkt werden; aber wir können schon hier daran erinnern, dass erstens in der Stelle und ihrem Zusammenhange durch nichts, als den zufälligen Klang des Wortes *μιμεῖσθαι* an die Zweitheilung der Kunst erinnert wird und dass zweitens eben der Zusammenhang der Stelle auf eine ganz andere Bedeutung führt. Es ist die Rede von dem vollständig gleichartigen Resultate des Natur- und Kunstwirkens wegen des bei beiden maassgebenden Zweckes. Wenn das Haus von Natur entstände, so würde es ebenso werden, wie jetzt durch die Kunst. Und umgekehrt würden die Erzeugnisse der Natur, wenn sie auch durch Kunst hervorgebracht werden könnten, ganz ebenso ausfallen, wie jetzt von Natur. Dies wird am meisten klar bei den Werken derjenigen Thiere, bei denen Einige wirklich in Zweifel sind, ob man ihnen nicht eine Ueberlegung zuschreiben müsse, der Spinnen, Ameisen und ähnlicher. Aehnlich verhalte es sich mit den Organen der Pflanze, deren Wurzeln der Nahrung wegen nicht nach oben, sondern nach unten wüchsen, deren Blätter zum Schirm der Wurzel und Früchte dienten, und mit dem Neste der Schwalbe.

Hiernach ist klar, dass Aristoteles mit dem *μιμεῖσθαι* nur auf die immanente Zweckmässigkeit der Natur hat hinweisen wollen, die in vielen Fällen, z. B. bei der Baukunst, der Bekleidungskunst, der menschlichen Kunst als anregendes Vorbild hat dienen können, während in andern Fällen, z. B. bei der Arzneikunst, der Kochkunst, der Natur nicht sowohl hinsichtlich der Fertigstellung ihrer eigenen Werke, wie Teichmüller S. 90 f. anzunehmen scheint, sondern hinsichtlich der Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse, Nachhülfe geleistet werden muss. Jene nämlich, die Fertigstellung ihrer eigenen Werke leistet sie, wie gerade im Zusammenhange unsrer Stelle wiederholt versichert wird, wenn ihr nicht ein Hinderniss in den Weg tritt, ohne Nach-

hülfe mit absoluter Vollkommenheit; zu letzterer liegt ihr eine Verpflichtung gar nicht ob. Es ist hiernach wahrscheinlich, dass Aristoteles bei dem *μιμεῖσθαι* an die nachahmende Kunst auch nicht einmal gedacht hat, ja dass er bei beiden Seiten des Gegensatzes und bei dem Worte *τέχνη* selbst, wie im ganzen Zusammenhange der Stelle nur die nützliche Kunst im Auge gehabt hat. Dies wird zweifellos durch die Stelle 381b, 3, wo mit den Worten: *μιμεῖται γὰρ ἡ τέχνη τὴν φύσιν* auf die Künste des Kochens und Bratens hingewiesen wird.

Wir brauchen jedoch nicht zu bedauern, dass Aristoteles uns zur Unterscheidung der beiden Kunstarten so wenig Hülfe leistet, da die Darstellung der nachahmenden Kunst nach den vier Principien völlig ausreichen wird, diesen Unterschied klarzustellen.

2. Der allgemeine Theil der Poetik.

Wenn wir uns nun nach einem Anhaltspunkte zu dieser Darstellung des Wesens der nachahmenden Kunst umsehen, so scheint es selbstverständlich, hierfür auf den einleitenden Theil der Poetik, als auf die Stelle, wo der werthvollste Theil der nachahmenden Kunst besprochen wird, unser Augenmerk zu richten, in der sichern Erwartung, hier die einschlagenden Bestimmungen in ausreichender Weise erörtert zu finden.

Ich habe es jedoch schon zu Anfange dieser Schrift ausgesprochen, dass ich von einer noch so sorgfältigen Erforschung des hier vorliegenden Gedankenganges die Befriedigung dieses Bedürfnisses nicht erwarten kann. Es wird mir ein Leichtes sein, diese Behauptung jetzt dadurch zu erweisen, dass ich, zunächst für die einleitenden Kapitel, einestheils auf die fast studierte Ungenauigkeit in den allgemeinen Bestimmungen, anderntheils auf die unserm Bedürfnisse einer ableitenden Darstellung schnurstracks zu-

widerlaufende analytische Darstellungsform aufmerksam mache. Ich werde mir dadurch den Weg bahnen zu einer Darstellungsweise, die das in der Poetik reichlich vorhandene Material aufsucht, wo es zu finden ist, um es nach den bereits aufgefundenen Gesichtspunkten zusammenzuordnen.

Schon der einleitende Satz zeigt diesen Charakter der Unbestimmtheit, indem er nach Aufzählung eines Theils der zu behandelnden Materien mit einem Und so weiter (*ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου*) abschliesst; desgleichen in dem ganz äusserlichen und farblosen *λέγωμεν*.

Wenn wir aber sodann nach den Schlussworten dieses Satzes: *ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων* eine Untersuchung erwarten, etwa wie sie am Anfange der Nikomachischen Ethik anzutreffen ist, eine Untersuchung, die von der verschiedenen Art der Zwecke ausginge, um etwa nach diesem Gesichtspunkte das Handeln und die Kunst und wiederum die nachahmende von der nützlichen Kunst zu unterscheiden, so finden wir uns bitter getäuscht. Aristoteles hat diesmal den Begriff für das Erste ansehen wollen. Aber auch unter diesem Gesichtspunkte hat er es für unnöthig gehalten, vom Handeln oder von den beiden Arten der Kunst zu reden. Ja nicht einmal das Gebiet der nachahmenden Kunst findet als Ganzes irgend eine begriffliche Würdigung, noch wird über die Eintheilung dieses Gebietes und die Stellung, die innerhalb desselben der Poesie zukommt, auch nur ein Wort verloren.

Vielmehr beginnt er gleich mit einem Satz, der offenbar dazu dienen soll, den Begriff der Poesie zu bestimmen.

Sehen wir uns diesen Satz nach Subjekt und Prädikat näher an. Das Subjekt zählt auf epische, tragische, komische und Dithyrambendichtung, ferner den grössten Theil der für die Flöte und Cither componirten Musik. Es mag

hier gleich in Parenthese bemerkt werden, dass hier, wie bei den nachher erwähnten Musikgattungen und bei der Orchestik selbstverständlich nur von der schaffenden Thätigkeit des componirenden Künstlers die Rede sein kann.

Auch über die Dithyrambendichtung muss hier gleich, da sich daran bei den Auslegern mehrfach die Vorstellung angeheftet hat, als stehe dieselbe hier in Vertretung der uns geläufigen dritten Hauptgattung der Poesie, der Lyrik, das Nöthige bemerkt werden. Aristoteles nämlich erwähnt an verschiedenen Stellen zwei deutlich geschiedene Arten des Dithyrambus. Die eine, der naturalistische, volksthümliche Dithyrambus, wird von ihm überhaupt gar nicht als Kunstgattung erwähnt, sondern nur in der genetischen Darstellung der Entwicklung der ernsten Gattung der Poesie als die Ursprungsstätte der Tragödie, und zwar als der Naturboden, aus dem eben in der Tragödie eine höhere Form dichterischer Nachahmung hervorsprosste. Nach den bei dieser Gelegenheit von Aristoteles gegebenen Andeutungen (K. 4) bestand derselbe offenbar aus einem in Satyrmasken aufgeführten Chorgesange (*ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν* 1449, 20), so wie ferner in einer *λέξις γελοία* (ib. 19). Letztere hatte nach Z. 9 (*ἀπ᾽ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς*) offenbar einen improvisatorischen Charakter und ging nach Z. 10, wenn wir unter den *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον* den Führer des dithyrambischen Chors verstehen, vielleicht eben von diesem aus, indem derselbe gewissermaassen schon in einer Rolle auftrat und so den Uebergang zum Drama vermittelte. Nach den Worten *ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας* Z. 20 scheint es, als ob diesen Improvisationen des Chorführers schon irgendwie eine Fabel zu Grunde gelegt worden wäre, was auch sehr glaublich ist, da Aristoteles gerade die dramatische Form der Nachahmung ausdrücklich vom Dithyrambus herleitet. Als Schauspieler jedoch kann dieser Chorführer noch nicht betrachtet wer-

den, wenn wenigstens Diogenes Laertius III. 56 recht berichtet, dass noch in der ältesten Tragödie nur der Chor dramatisch aufgetreten sei (*μόνος ὁ χόρος διεδραμάτιζεν*) und erst durch Thespis der erste Schauspieler hinzugefügt worden sei. Als Ganzes wird dieser Dithyrambus durch die Worte Z. 20 *μεταβαλεῖν* und *ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη* *) als ein der komischen Stilgattung angehöriges Erzeugniss des Volksgeistes charakterisirt.

Dass dieser Dithyrambus an unsrer Stelle, wo offenbar nur von technisch ausgebildeten und stilisirten eigentlichen Kunstdichtungen die Rede ist, nicht gemeint sein kann, ist selbstverständlich. Diese kunstmässige Ausbildung und Einführung in die Literatur erhielt aber der Dithyrambus durch Arion. Wir haben also die eigenthümliche Erscheinung, dass der eine wilde Stamm zwei veredelte Zweige getrieben, zwei verschiedenen Dichtungsformen das Dasein gegeben hat. Und zwar liess Arion nach dem Zeugniss des Suidas (vergl. Bernhardy, Grundriss der griechischen Literatur II, 1 S. 575) ausser dem Chor Satyrn in Rollen auftreten (*καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας*). Nach Bernhardy S. 576 liess sodann Lasos von Hermione zwei Chöre agonistisch gegeneinander auftreten und es scheinen später sogar drei und mehr Chöre mit einander gewetteifert zu haben. Nach Poet. 2 (1448, 14) gab es Dithyramben in ernstem, mittlerem und komischem Stile; nach Rhet. III. 9 (1409, 25) hatte der Dithyrambus eine *ἀναβολή* d. h. ein Präludium, nach Poet. 22 (1459, 9) und Rhet. III, 3 (1406b, 1) muss ihm eine gewisse Schwülstigkeit des Stils eigen gewesen sein, was mit den sonstigen Nachrichten über die Verkünstelung des Dithyrambus bei den späteren Dichtern übereinstimmt.

*) Zu vergl. 1448 b, 25: οἱ σεμνότεροι (τῶν ποιητῶν) im Gegensatz zu den εὐτελέστεροι als Vertreter der beiden Stilgattungen, und σεμνὴ λέξις 1458, 21.

Nun lässt freilich den Zweifel, ob das von Arion anscheinend beibehaltene dramatische Element auch in dem bei Aristoteles vorschwebenden Dithyrambus noch vorhanden gewesen sei, das ausdrückliche Zeugniss des Aristoteles nicht aufkommen. Er bemerkt nämlich c. 1, 1447 b, 23, dass Dithyrambus, Nomus, Tragödie und Komödie Takt, Melodie und metrische Rede anwenden, jedoch die einen alle diese Formen vereinigt, die andern gesondert (*αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος*). Dass der Sinn dieser im Ausdruck unzulänglichen Worte dahin gehe, dass im Dithyrambus und Nomus durch die ganze Composition hin alle diese Stücke vereinigt angewandt werden, in der Tragödie und Komödie aber nur in einzelnen Partien, darüber sind alle Ausleger einig. Die verschiedenen Versuche, diesen Sinn theils durch Auslegung, theils durch Emendation zu gewinnen, übergehe ich. Am richtigsten scheinen mir die Bemerkungen von Teichmüller (Forschungen I, S. 207), mit der näheren Modification, dass *ἅμα* nicht nur betont, sondern auch prägnant im Sinne von „durchweg zusammen", und ebenso *κατὰ μέρος* im Sinne von „nur theilweise vereinigt" zu nehmen ist.

Weiterhin werden wir noch durch eine Stelle in den Problemen (918 b, 13) belehrt, dass der spätere Dithyrambus die frühere, melodisch einfachere, antistrophische Gliederung der Melodie aufgab, und die für eine chorische Aufführung schwierigere durchgehende musikalische Composition anwandte.

Trotzdem aber ist es unhistorisch, den Dithyrambus in unsrer Stelle zum Vertreter der lyrischen Dichtung zu machen, da Aristoteles diese Eintheilung der Poesie gar nicht anwendet. Das eigentliche Lied nimmt er, wie bei Besprechung der Kapitel aus Pol. VIII. nachgewiesen werden soll, mit der Musik zusammen.

Dass nun dieses Subjekt keine vollständige und abge-

schlossene Reihe enthalten soll, ergiebt sich daraus, dass Z. 24 zur Flöten- und Cithermusik noch andere Gebiete von ähnlicher Art, wie z. B. die Syringenmusik, hinzugefügt werden und dass Z. 26 das gesammte, im Subjekte umschriebene Gebiet noch durch Hinzunahme der Tanzcomposition erweitert wird. Diese nachträgliche Hinzunahme findet, wie Vahlen*) hervorhebt, ihren Ausdruck in dem begründenden Zusatz 1447, 27: *καὶ γὰρ οὗτοι .... μιμοῦνται.*

Der auffallende Umstand, dass Aristoteles ganze Partieen der Musik und der rhythmischen Körperbewegung mit der Dichtkunst zusammenfasst, findet in der untrennbaren Zusammengehörigkeit derselben mit mehreren Dichtungsarten, wie sie thatsächlich vorlagen, seine Erklärung. Ganz ebenso wird in der Politik, wie schon bemerkt, die Lyrik, das gesungene Lied, zur Musik gerechnet, als zu derjenigen Kunstgattung, mit der es stets verbunden erscheint und deren Kunstcharakter in dieser Verbindung dominirt.

In noch auffallenderer Weise aber, wie im Subjekte, vermissen wir die Genauigkeit der Bestimmung im Prädikate. Alle sind Nachahmungen; damit ist noch keine charakteristische Eigenthümlichkeit der Poesie angegeben, denn Nachahmungen sind nach Z. 18 auch die Erzeugnisse der bildenden Künste. Ja es ist mit dem Worte Nachahmung noch nicht einmal das Wesen der „nachahmenden" Kunst im Ganzen correkt ausgedrückt, da ja nach der oben besprochenen Stelle aus Nat. auscult. (199, 15) auch die nützlichen Künste zum Zwecke des Nutzens nachahmen und zwar die Natur, da es nachahmende Thiere giebt, und nach c. 4 durch Nachahmung die kleinen Kinder ihre ersten Schritte auf dem Gebiete der geistigen Ausbildung machen.

*) Beiträge I. S. 267. Auch Vahlen findet es auffallend und erklärt, einen Grund dafür nicht finden zu können, dass die Orchestik nicht gleich zu Anfang mitaufgeführt wird.

Dagegen finden wir eine genauere Bestimmung des Prädikatsbegriffes, die, wie der weitere Verlauf der Untersuchung darthun wird, wenigstens als Begriffsbestimmung für das Gesammtgebiet der nicht nützlichen Kunst ausreicht, ganz gelegentlich bei der nachträglich angefügten Tanzkunst nachgebracht, die Bestimmung nämlich, die ja keineswegs nur auf die Tanzkunst ihre Anwendung findet, dass letztere Nachahmung von ἤϑη, πάϑη und πράξεις sei. Es würde heissen der Untersuchung vorgreifen und ihren geordneten Gang stören, wollte ich schon hier auf die Bedeutung dieser drei Worte eingehen; es kann daher hier nur behauptet werden, dass Aristoteles in diesen Worten ganz gelegentlich, wenn auch freilich wieder in nachlässiger und unlogischer Coordination, die genauere Bezeichnung nachbringt, die den Gattungsbegriff aller nachahmenden Künste ausmacht. Die specifische Differenz der in der Poetik den Gegenstand der Betrachtung ausmachenden Künste von den bildenden freilich bleibt auch so noch im Rückstande.

Mit einer unverkennbaren Hast schliesst Aristoteles an diesen ersten, nach Subjekts- und Prädikatsbegriff so mangelhaft ausgestatteten Satz gleich die Angabe der drei Gesichtspunkte an, nach denen er den Gegenstand seiner Darstellung einzutheilen beabsichtigt. Dass diese Gesichtspunkte den ganzen Bereich der möglichen Eintheilungsgründe umfassen, behauptet er nicht einmal, sondern deutet es nur in der bestimmten Zahlenangabe: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν an. Den Beweis dafür bleibt er schuldig. Und doch musste dieser Beweis geliefert werden; er kann geliefert werden, und wird, wie ich hoffe, von mir in überzeugender Weise geliefert werden.

Kann nun wohl für diese so auffallend unvollständige, ungenaue und aphoristische Darstellungsweise ein Erklärungsgrund nachgewiesen werden? Mir scheint er darin

zu liegen, dass Aristoteles es hier ebenso wie im vierten und fünften Kapitel des sechsten Buches der Nikomachischen Ethik, mit einem Stoffe zu thun hatte, den er, wahrscheinlich in dialogischer Form, schon einmal behandelt hatte. Ob wir hierbei an die *ἐκδεδομένοι λόγοι*, auf die c. 15 (1454 b, 16) für die näheren Bestimmungen über theatralische Illusion und Scenerie, besonders hinsichtlich der Charaktere, verwiesen wird, und unter denen Jacob Bernays*) den *περὶ ποιητῶν διάλογος* versteht, zu denken haben, oder an die Eth. Nic. VI, 4 erwähnten *ἐξωτερικοὶ λόγοι*, die über *ποίησις* und *πρᾶξις* handelten, oder einer von beiden verschiedenen Schrift, ist nicht zu entscheiden: der Dialog über Dichter hat auch nach den Ausführungen von Bernays (S. 11) nicht gerade eine besondere Wahrscheinlichkeit für sich, da er anscheinend sich weniger mit der Theorie befasste; doch ist auffallend, dass auch dort, wie in unserm Kapitel, sich eine Beurtheilung der dichterischen Leistungen des Empedokles fand.

Jedenfalls ist es nicht unwahrscheinlich, dass der aphoristische, eilfertige Charakter auch unserer Stelle, ebenso, wie es Bernays S. 6 in Beziehung auf die am Ende des funfzehnten Kapitels und S. 127 in Bezug auf einige andre in den uns vorliegenden Schriften nicht mit genügender Deutlichkeit behandelte Lehrpunkte, sowie in Bezug auf „Dunkelheiten und Lücken des aristotelischen Lehrgebäudes" im Allgemeinen mit Recht behauptet, dem Umstande zuzuschreiben ist, dass Aristoteles eine schriftstellerische Darstellung dieser Punkte schon gegeben hatte und, wie Bernays sagt, die Kenntniss seiner früheren Werke den Benutzern seiner späteren zumuthete.

Die zweite Eigenthümlichkeit dieser Kapitel, durch die eine Benutzung zu einer systematischen Darstellung er-

*) Dialoge S. 5 ff.

schwert wird, ist der schon hier in einem auffallenden Beispiel hervortretende streng analytische Charakter der Darstellung. Derselbe besteht darin, dass aus dem Begriffe der künstlerischen Nachahmung drei Gesichtspunkte der Eintheilung gewonnen und zur Anwendung gebracht werden; eine weitere Eigenthümlichkeit in der Anwendung besteht darin, dass durchaus bei diesem analytischen Verfahren stehen geblieben wird, ohne das synthetische Resultat einer gültigen Eintheilung und Rangfolge der zur Poesie gerechneten Künste daraus zu gewinnen. Dass die Analysis ihrer Natur nach eine Art des Suchens ist, ist schon oben zur Sprache gekommen; hier aber scheint sie sich in der That dieses Charakters entäussert zu haben und nur dem Bedürfniss eines vorläufigen versuchenden Durch- und Ueberblicks über das Gebiet zu dienen. Bei keinem der drei Eintheilungsgründe äussert Aristoteles irgendwie die Absicht, daraus eine systematische Eintheilung der Poesie gewinnen zu wollen; die einzige Folgerung, die er zieht, ist die flüchtig hingeworfene und eben das Fehlen eines endgültigen Resultats aufs Deutlichste constatirende Bemerkung, dass hiernach die Tragödie unter einem Gesichtspunkt mit dem Epos, unter einem andern mit der Komödie zusammengehöre.

Hieraus ergiebt sich der Irrthum derjenigen Ausleger, die auch hier wieder auf der Jagd nach einer systematischen Eintheilung sich befinden, und namentlich beim dritten Eintheilungsgrunde nach dem Wie der Nachahmung glücklich wieder die Dreitheilung der Poesie in epische, dramatische und lyrische herausgefunden zu haben glauben. Wenn nämlich Aristoteles K. 3, 1448, 20 sagt, der Dichter könne nachahmen, indem er entweder abwechselnd erzähle und sich in einen andern Charakter verwandle, wie es Homer mache, oder immer er selbst bleibe, oder aber durchaus nur handelnde Charaktere vorführe, so glaubt man,

hier die beliebte Dreitheilung mit Sicherheit constatiren zu können, indem unter eins das Epos, unter zwei die Lyrik, unter drei das Drama bezeichnet werde. Dabei ist aber die Stelle K. 24, 1460, 3 ausser Acht gelassen worden, wo Homer gerade vor andern Epikern ein emphatisches Lob erhält, weil er begriffen habe, dass der Dichter möglichst wenig sagen müsse, und daher, während die andern durchweg in eigener Person auf den Schauplatz traten, nach wenig Vorworten sofort lebendige Gestalten und Charaktere auftreten lasse. Sonach bezeichnet das erste Glied nicht das Epos überhaupt, sondern das gute Epos, das zweite aber, soweit ersichtlich ist, ebenfalls das Epos, aber das künstlerisch niedriger stehende.

Hiermit ist denn zugleich aufs Neue und auf das Deutlichste bewiesen, wie wenig Aristoteles darüber aus ist, für die thatsächlich vorliegenden Gattungen der Dichtung ein philosophisches Eintheilungsprincip zu finden, wie er vielmehr ganz unbekümmert um diese empirisch vorhandenen Gruppen nach den sich ihm ergebenden Eintheilungsgründen dieselben durchkreuzt und zerschneidet.

Die dem aristotelischen Gedanken entsprechende Eintheilung und Rangfolge der Dichtungsarten und der Künste überhaupt ist, wie gezeigt werden soll, durch Combination der drei Eintheilungsgründe zu gewinnen; anstatt aber diese vorzunehmen, macht er vor Erreichung des Zieles Halt. Und doch sind ihm diese drei Gesichtspunkte, wie schon eine ganz äusserliche Betrachtung zeigt, so wichtig, dass er sie noch zweimal anwendet. Erstens in K. 4 und 5 bei der genetischen Betrachtung der Poesie*), wo das Worin und Was als im Wesen der Menschennatur begründet, das Wie aber als das die genetische Entwickelung der Künste Bedingende aufgezeigt wird; noch deutlicher aber und bedeut-

*) Hierauf macht Teichmüller, Forschungen I. S. 28 aufmerksam.

samer in K. 6, wo, wie später zu besprechen, nach denselben Gesichtspunkten in grösserem Maassstabe ein zweites Beispiel dieses abstrakt analytischen Verfahrens gegeben ist.

Vorstehendes dürfte genügen, um die zu Anfange dieses Abschnittes ausgesprochene Behauptung über das für den Fortgang der Untersuchung einzuschlagende Verfahren zu begründen. Wir dürfen dieses Verfahren keine Wiederherstellung der aristotelischen Lehre nennen, weil es grossentheils der erhaltene Aristoteles selber ist, dem gegenüber diese Wiederherstellung stattfände.

3. Der Zweck der nachahmenden Kunst.

a. Das Schöne ist nicht der Zweck.

Ich habe oben bei der Beurtheilung der Teichmüllerschen Schrift behauptet, dass von den Poetikstellen, in denen das Wort „schön" vorkommt, nur eine einzige den Begriff der Schönheit (im ästhetischen Sinne) als Maassstab anlege. Diese Behauptung ist jetzt zunächst zu erweisen, und zwar in der näheren Präcisirung, dass in **keiner** Stelle der Poetik die Darstellung des Schönen als der Zweck der Kunst erscheint.

Ueber das *καλῶς ἕξειν* am Anfange des ersten Kapitels ist bei jener Gelegenheit schon das Nöthige bemerkt. Dieselbe Bedeutung des dem Zwecke und Begriffe der Tragödie Gemässen (nicht material, als ob das Schöne selbst dieser Zweck und Begriff wäre, sondern rein formal) liegt aber auch an folgenden Stellen vor. K. 9 (1452, 10) sind die schöneren *μῦθοι* nach Z. 2 diejenigen, die durch begründete Ueberraschung die Erregung von Furcht und Mitleid verstärken. Auch K. 11 (1452, 32) kann bei der schönsten Erkennung, als welche die mit Peripetie verbundene hingestellt wird, — das klassische Beispiel ist der korinthische Bote im König Oedipus, der anscheinend die Erlösung vom Drucke des Orakelspruches bringt, in Wirklich-

keit aber Erkennung und Sturz herbeiführt — ebenfalls nur an die in erhöhtem Grade bewirkte tragische Erschütterung gedacht werden. Dies beweist mit unwidersprechlicher Deutlichkeit der Z. 36 folgende Satz: *ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται,* wo *μάλιστα τοῦ μύθου* und *μάλιστα τῆς πράξεως* offenbar bedeutet: am meisten dem zweckmässigen, durch die nachfolgenden Worte bestimmten — tragischen Mythos und der den Inhalt desselben bildenden, also ebenfalls zweckmässigen Handlung entsprechend. K. 13 enthält die Bestimmungen über die Arten der Metabasis vom Gesichtspunkte der Erregung von Furcht und Mitleid aus. Hieraus folgt dann (1453, 12) mit Nothwendigkeit (*ἀνάγκη ἄρα*), dass der *καλῶς ἔχων μῦθος* nicht einen doppelten Ausgang haben dürfe, wie die Odyssee, wo die Guten zum Glück, die Schlechten zum Unglück gelangen, sondern nur einen einfachen, und zwar durch Wechsel aus Glück in Unglück. Hier herrscht unzweifelhaft wieder derselbe Gesichtspunkt. Mit dieser Stelle aber hängt auf's Engste zusammen Z. 19, wo als ein *σημεῖον* für die Richtigkeit der eben angeführten Behauptung die Thatsache berichtet wird, dass die älteren Dichter alle beliebigen Sagenstoffe bearbeitet hätten, neuerdings aber die schönsten Tragödien immer wieder gewisse Sagengebiete, die eben diesen Anforderungen entsprächen, behandelten. Und in demselben Zusammenhange recapitulirend findet sich dann Z. 22 die schon besprochene, auch für die richtige Auffassung des *καλός* besonders lehrreiche Verbindung: *ἡ κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία,* wo eben die Kunstlehre. als das Zweck und Begriff der Tragödie in allgemein gültiger Weise Bestimmende bezeichnet wird. Einen Ausdruck wie *καλῶς χρῆσθαι τοῖς μύθοις* auf den Begriff der Schönheit zu beziehen, möchte selbst Teichmül-

ler der Muth fehlen; ich führe daher den Gebrauch desselben K. 14 nur wegen der constanten Beziehung des καλῶς auf den Sollicitationszweck der Tragödie, der auch hier hervortritt, noch mit an. Der Gesichtspunkt der Erregung von Furcht und Mitleid ist nämlich ausgesprochenermaassen (1453 b, 11) auch für die in K. 14 angestellte Untersuchung maassgebend, wie die Personen, an denen die tragischen Gewaltthaten geschehen, hinsichtlich ihres Verhältnisses zu dem Thäter sein müssen, und ob, wenn Verwandte, sie bekannter oder unbekannter Weise mit stärkerer tragischer Wirkung ermordet werden. In diesem Zusammenhange räth Aristoteles Z. 25, entweder Stoffe zu erfinden, oder von den in der Sage überlieferten einen richtigen Gebrauch zu machen (καλῶς χρῆσθαι). Was er unter καλῶς versteht, will er deutlicher sagen. Es folgt hierauf eine längere Auseinandersetzung über das beste tragische Verhältniss von Kennen resp. Erkennen und Tödten, die wiederum, da schon vorher die willkürliche Umformung der Grundzüge der Sage, z. B. dass Klytämnestra von Orestes ermordet wird, als unstatthaft erklärt worden ist, zu dem Resultat führt, dass nur wenige Sagengebiete für die tragische Bearbeitung brauchbar sind. Somit besteht das καλῶς χρῆσθαι in der richtigen Auswahl vom Gesichtspunkte der tragischen Wirkung aus.

Dagegen findet sich nun in der That in der Poetik eine Stelle, in der das Schöne unzweifelhaft im ästhetischen Sinne vorliegt. Sie lautet (K. 7, 1450 b, 34): ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν. Es folgt nun das bekannte Beispiel von dem καλὸν ζῷον, das weder zu gross noch zu klein sein darf, und sodann die Anwendung auf die Fabel der Tragödie, an die dieselben Anforderungen hinsichtlich der Grösse gemacht werden, wie an die σώματα und ζῷα (1451, 2).

Diese Stelle ist nun schon vor Teichmüller zum Stützpunkte der Behauptung gemacht worden, dass Aristoteles die Schönheit für das Princip der Kunst erkläre. Eduard Müller*) geht dabei freilich hauptsächlich von der verwandten Stelle Metaph. XII, 3 (1078, 36) aus und erwähnt die Poetikstelle nur ganz flüchtig S. 98. Jene lautet: *τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον.* Müller erklärt nun das Begränzte zwar für eine nur relative Bestimmung, die, „für sich gefasst, durchaus der höheren Klarheit" ermangele, leitet aber daraus dann die weitere Forderung der Wesenseinheit ab. Einen höheren Werth legt er den Begriffen der Ordnung und Symmetrie bei und findet schliesslich als Begriff der Schönheit die Einheit als Band des Mannigfaltigen, in welchem Begriffe er sodann S. 107 das Gesetz der Kunst nach Aristoteles zu finden erklärt. „Alle nachahmenden Künste", sagt er, „wollen zugleich schöne Künste sein; den allgemeinen Typus dieses Gesetzes nun haben wir bereits kennen gelernt, nur die Anwendung also, die es in den einzelnen Künsten findet, bleibt uns jetzt noch zu betrachten übrig." Dass es ihm aber gelungen sei, diese selbstgestellte Aufgabe durchzuführen, und an den Faden dieses „Gesetzes" die aristotelischen Bestimmungen über die einzelnen Künste anzureihen, kann nicht behauptet werden.

Ebenso will Zimmermann**) aus unsrer Stelle das Princip der aristotelischen Kunstlehre gewinnen. Und zwar legt er, im Unterschiede von Müller, ausschliesslich die Poetikstelle zu Grunde. Richtig bemerkt er, „dass die Forderung einer gewissen — mittleren — Grösse nur die Auffassungsfähigkeit des Subjekts angehe, also bei andern Subjekten sich erweitere. Dies sei also nur eine Vorschrift für den Künstler, der für Menschen bilde. Dagegen legt er

*) Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II. 1837, S. 97 ff.

**) Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. 1858.

auf die Ordnung der Theile, in der er, abweichend von Müller, die Einheit in der Mannigfaltigkeit findet, und in der er mit Recht eine durch das Objekt, nicht durch das Subjekt gebotene Bestimmung findet, ein besonderes Gewicht. Nun aber beginnt bei ihm eine tendenziöse Consequenzmacherei im Interesse der „Aesthetik als Formwissenschaft.“ Wie er selbst bei Plato, den er doch für den Vater der stofflichen Schönheitsphilosophen erklärt, eine Seite herausgefunden hat, nach der er sich als Formalisten zeigt, so muss ihm jetzt die Poetikstelle dazu dienen, zu beweisen, dass Aristoteles die Schönheit, und damit das Wesen der Kunst, in der Form finde, und dass er somit der Vater der reinen Formalisten in der Aesthetik sei. Aber auch Zimmermann ist es nicht gelungen, aus dem vermeintlichen Kunstprincip des Aristoteles das Wesen der einzelnen Künste und die Vorschriften für dieselben, die Aristoteles giebt, abzuleiten.

Von den vier „Ideen“ im Schönen bei Teichmüller ist schon die Rede gewesen.

Im Anschlusse daran müssen an dieser Stelle drei Fragen untersucht werden. Erstens: Giebt Aristoteles wirklich vier Merkmale des Schönen an? Zweitens: Welche davon bringt er in der Poetikstelle wirklich zur Anwendung? Drittens: Was ist denn überhaupt der aristotelische Begriff des Schönen im ästhetischen Sinne?

Die erste Frage betreffend, so scheint das ὡρισμένον mit der Grösse zusammenzufallen. Teichmüller freilich will es mit der Einheit identificiren. Aber in der Mathematik kann es doch nur den Gegensatz gegen das quantitative ἄπειρον bilden, das unendlich Grosse oder das unendlich Kleine. Damit stimmt aber genau die nächste Bestimmung, die an unserer Stelle aus der Forderung der Grösse abgeleitet wird, nur mit dem Unterschiede, dass hier nicht das ἄπειρον an sich den Gegensatz bildet, sondern die Grenze

durch die Möglichkeit der sinnlichen oder geistigen Perception, wo an der einen Seite das verschwindend Kleine, an der andern das nicht mehr Uebersehbare (εὐσύνοπτον) und Behaltbare (εὐμνημόνευτον) steht, gebildet wird.

Hiermit wären also die vier „Ideen“ auf drei reducirt.

Hinsichtlich der zweiten Frage muss zunächst hervorgehoben werden, dass von der Symmetrie, obwohl nicht abgeleugnet werden soll, dass dieser Begriff auch bei der Betrachtung der Dichtkunst seine Verwendung finden könnte, in der ganzen Poetik mit keinem Worte die Rede ist. Ebenso hat auch Teichmüller keine Stelle nachgewiesen, in der eine bestimmte Anwendung dieses Gesetzes auf die Kunst vorläge.

Dagegen ist anzuerkennen, dass Aristoteles die beiden in der Poetikstelle angeführten Merkmale des Schönen auch als bestimmende Faktoren anwendet.

Hinsichtlich der τάξις geschieht dies in folgender Weise. Nachdem er ohne ausgesprochene Begründung die Forderung der Vollständigkeit und Ganzheit für den Mythos gestellt hat, worin die Nothwendigkeit von Anfang, Mitte und Ende, und zwar nicht eines beliebigen, zufälligen, sondern eines in der Sache selbst begründeten Anfangs und Endes enthalten ist, knüpft er die Forderung an, dass jedes Schöne, das aus Theilen bestehe, nicht allein diese geordnet enthalten, sondern auch eine nicht zufällige Grösse besitzen müsse (Z. 35). Es ist deutlich, dass in dem τεταγμένα gegenüber dem Vorhergehenden eine, wenn auch damit eng zusammenhängende, aber doch neue Forderung, die Forderung der richtigen Abfolge der Theile, gestellt wird. Ebenso klar aber ist, dass Aristoteles diese Forderung nur ganz im Vorbeigehen mit einem οὐ μόνον einführt, was vielleicht darin seinen Grund hat, dass es fast selbstverständlich ist, wo Anfang, Mitte und Ende vorhan-

den sind, dass diese auch in der richtigen Reihenfolge sich aneinanderschliessen.

Hinsichtlich der Grösse wird sodann aus dem Princip der Schönheit zunächst und ausdrücklich nur die schon besprochene Folgerung gezogen, dass dieselbe sich innerhalb der Grenzen der Perceptibilität bewegen müsse. Ein zweiter Maassstab für die Ausdehnung des Stückes beruht nur auf der für die Aufführung verwendbaren Zeit und wird von Aristoteles ausdrücklich als *οὐ τῆς τέχνης* bezeichnet. Im Gegensatz gegen diesen ganz äusserlichen Maassstab wird sodann 1451, 9 ein *κατ᾽ αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος* eingeführt. Es ist die Frage, ob in diese *φύσις τοῦ πράγματος* die Schönheit mit eingeschlossen ist. Nach den nächsten Worten: *ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος* darf man dies wohl annehmen, zumal der neue Gedanke, der hier hinzutritt, dass nämlich die Schönheit ein möglichst hohes Maass von Grösse erfordert*), auch an einer andern Stelle ausgedrückt ist. Es ist dies die Stelle Eth. Nic. IV, 7 (1123 b, 6): *ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ᾽ ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ᾽ οὔ.*

Dagegen scheint eine andere, von Müller (S. 102) und Teichmüller (II. S. 237) angeführte Stelle aus Pol. VII, 4 (1326, 33), wo von der richtigen Grösse des Staates die Rede ist, dem Zusammenhange nach vielmehr für den entgegengesetzten Gesichtspunkt, die Vermeidung des Uebermasses in der Grösse, angerufen werden zu können. Auch scheint im Zusammenhange der Frage nach der richtigen Grösse des Staates, wo lediglich nach Zweckmässigkeitsgründen geurtheilt wird, trotzdem das Wort *καλός* angewandt wird, kaum ein ästhetischer Gesichtspunkt obzuwalten.

In diesem selben Zusammenhange nun tritt dann aber

*) So auch Vahlen, Beiträge I. S. 291.

sofort ein neuer Maassstab für die Bestimmung der Grösse, der mit der Schönheit nichts gemein hat, hinzu, und dieser wird als der eigentliche ἱκανὸς ὅρος τοῦ μεγέθους bezeichnet. Er ist aus den inneren Bedingungen des Mythos entnommen; derselbe muss — natürlich nicht nur hinsichtlich der fingirten Zeit, sondern hinsichtlich des Körpers und Inhalts der dargestellten Handlung — eine solche Ausdehnung besitzen, dass innerhalb derselben ein Glückswechsel mit Wahrscheinlichkeit (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον) stattfinden kann.

Dies sind also die Forderungen, die Aristoteles ausgesprochenermaassen vom Gesichtspunkte der Schönheit aus begründet. Denn die Stellen K. 15 (1454 b, 8) wo die Nachahmung der idealisirenden Porträtmaler (ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν) empfohlen wird, und die Rückweisung auf diesen Rath K. 25 (1461 b, 12) handeln nicht von der Schönheit, sondern von der sittlichen Güte der Charaktere. Die Frage, ob etwa noch von andern Forderungen, bei denen Aristoteles dies nicht ausdrücklich sagt, bewiesen werden kann, dass ihnen das Princip der Schönheit zu Grunde liegt, kann erst in einem andern Zusammenhange mit voller Bestimmtheit entschieden werden. Alsdann kann es auch erst vollständig deutlich werden, in welchem Zusammenhange und unter welchem höheren Gesichtspunkte das Schönheitsprincip als normgebend auftritt. Hier jedoch muss es als erwiesen betrachtet werden, dass der Begriff des Schönen von Aristoteles durchaus nicht als das für die gesammte Ableitung seiner Kunstregeln angewandte und maassgebende Zweckprincip betrachtet wird.

Dieses Resultat aber erhält noch eine weitere Bestätigung, wenn wir nunmehr auch noch auf die dritte Frage eingehen und festzustellen versuchen, was denn Aristoteles überhaupt wohl unter dem Schönen im ästhetischen Sinne verstanden habe.

Zunächst muss es hier auffallen, dass ihm bei diesem Begriffe überall sofort als geläufiges Beispiel das organisirte Naturindividuum in den Sinn kommt. So an unsrer Stelle, wo (Z. 34) sofort mit dem *καλόν* das *ζῷον* als Beispiel eines aus geordneten Theilen bestehenden Ganzen von angemessener Grösse dasteht, und wo wenige Zeilen nachher wieder die *σώματα* und *ζῷα* als Beipiel für die richtige Grösse erscheinen. So ferner Top. I, 15 (106, 22), wo das *καλόν* als mehrdeutig (*ὁμώνυμον*) bezeichnet wird, indem ihm „*ἐπὶ τοῦ ζῴου*“ das Hässliche (*αἰσχρόν*), *ἐπὶ τῆς οἰκίας* das Schlechte, Unbrauchbare (*μοχθηρόν*) entgegengesetzt sei. Ebenso an der wichtigen Stelle Poet. 23 (1459 b, 18). Hier wird für das Epos die gleiche Forderung geltend gemacht, wie K. 7 für die Tragödie, dass nämlich ihre Fabel *περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος* sich bewege, *ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν*. Offenbar ist hier derselbe Gedankenzusammenhang, wie in unsrer Stelle, nur dass hier, bei grösserer Kürze, das *ἕν* und *ὅλον* durch das Bild des Thieres erläutert wird, welche Stelle vielleicht berechtigt, auch das *ἕν* und *ὅλον* dem Begriffe der Schönheit unterzuordnen. Für unsern gegenwärtigen Zweck ist es aber noch viel wichtiger, dass hier der Begriff des Schönen nicht genannt, sondern durch einen ihn ersetzenden, also offenbar gleichbedeutenden Ausdruck wiedergegeben wird. Nicht, als ob das *ποιεῖν τὴν οἰκείαν ἡδονήν* für dem Umfange nach identisch mit dem Schönen erklärt werden sollte; es ist vielmehr, wie die nachfolgende Untersuchung ergeben wird, der dem Inhalte nach weitere Begriff, der die Gesammtheit der bezweckten hedonischen Wirkung des Kunstwerks bezeichnet und hier des Strebens nach Kürze wegen für das Speciellere eintritt. Hierdurch wird das Schöne, wie ja im Grunde schon durch die Art seiner Verwendung in c. 7, als ein dienendes Glied

bei der Erreichung des Gesammtzweckes des Kunstwerks gekennzeichnet. Der dem Aristoteles vorschwebende Begriff des Schönen in seiner höchsten Fassung ist vielleicht der Organismus, wie er sich zunächst dem leiblichen Auge (von einem ästhetisch Schönen für das Ohr findet sich keine Spur), sodann aber auch dem dem Auge analogen seelischen Perceptionsvermögen als etwas Angenehmes darstellt. Dieses Angenehme beruht also auf einen doppelten Faktor, einmal auf den wesentlichen Eigenschaften des Organismus, die ihn zum Ausdruck der immanenten Zweckmässigkeit machen, anderntheils auf der Wahrnehmbarkeit dieser Eigenschaften, die nicht nur die einfache Perceptibilität, sondern zugleich eine gewisse Stattlichkeit und Nachdrücklichkeit der äusseren Erscheinung einschliesst. Diese Wahrnehmbarkeit ist durch die Forderung der Grösse ausgedrückt; für die innere Seite der Zweckmässigkeit mögen noch zwei Stellen angeführt werden. Die erste findet sich *Z. Γ.* V, I (778 b, 2) und lautet: „Nicht deswegen ist ein jegliches von den geordneten und begrenzten Werken der Natur (*ὅσα τεταγμένα καὶ ὡρισμένα ἔργα τῆς φύσεώς ἐστιν*) ein so und so Beschaffenes, weil es ein so und so Beschaffenes wird, sondern vielmehr, weil sie so Beschaffene sind, werden sie so Beschaffene, denn dem Wesen (*οὐσία*) folgt das Werden und des Wesens wegen ist es; nicht dieses dem Werden." Hier wird die in den einzelnen Naturdingen hervortretende Eigenthümlichkeit als ein *τεταγμένον* und *ὡρισμένον* bezeichnet und ihr Hervortreten zwar nicht aus dem immanenten Zwecke, aber, was dasselbe ist, aus dem immanenten und vor dem Werden des Einzeldinges vorhandenen Begriffe erklärt. Die andere Stelle, in der statt dessen der Zweck hervortritt, steht *Z. M.* I., I (641 b, 15): „deshalb ist es mehr wahrscheinlich dass der Himmel aus einer solchen Ursache (dem Zweck-

princip in der Natur Z. 12 und 23—26) geworden ist, wenn er geworden ist, und dass er wegen einer solchen Ursache ist, als die vergänglichen Geschöpfe: wenigstens erscheint das Geordnete und Begränzte (*τὸ τεταγμένον καὶ ὡρισμένον*) vielmehr an den himmlischen Dingen, als an uns, das bald so bald so Seiende aber und das Zufällige mehr an den vergänglichen Wesen. Jene aber behaupten, dass von den Geschöpfen ein jedes von Natur sei und geworden sei, der Himmel aber durch Zufall und von Ungefähr (*ἀπὸ τύχης καὶ τοῦ αὐτομάτου*: beide Worte bilden den Gegensatz gegen die Zweckmässigkeit, deren sichtbare Kennzeichen das *τεταγμένον* und *ὡρισμένον* sind) eine solche Einrichtung erhalten habe, an welchem von Zufall und Unordnung auch nicht das Geringste bemerkbar ist."

Hiernach ist also das ästhetisch Schöne bei Aristoteles im besten Falle die sichtbar und zwar mit einer gewissen Stattlichkeit hervortretende Zweckmässigkeit, weiter nichts. Wenn aber in der erwähnten Metaphysikstelle (1078, 36) auch für die Mathematik das Schöne in Anspruch genommen wird, weil sich in ihr die Symptome desselben, die Ordnung, die Symmetrie und die Begränzung finden, so ist das wieder eine Abschwächung des gewonnenen Resultats, da hier ja die innere Ursächlichkeit dieser Symptome, die organisirende Zweckursache, fehlt und also schon in den bloss äusserlich vorhandenen Symptomen die Anwesenheit des Schönen gefunden wird. Noch vager und äusserlicher aber wird der Begriff, wenn Poet. 15 von den guten Porträtmalern gesagt wird, dass sie die Personen zwar ähnlich, aber doch schöner malen, oder wenn gar K. 6 (1450 b, 1) von einem Auftragen schöner Farben ohne Zeichnung geredet wird, wo denn in der That nur der ganz unbestimmte Begriff des sinnlich Angenehmen zu Grunde liegt. Zu dieser Auffassung des ästhetisch Schönen als der in die Augen stechenden Zweckmässigkeit stimmt auch die Stelle Rhet. I,

5 (1361 b, 6), wo die Schönheit als eine der ἀρεταὶ τ σώματος (1360 b, 21) als eine für die verschiedenen Alter stufen verschiedene beschrieben wird. Für den Jüngli bestehe sie in der Tüchtigkeit zu Leibesübungen, sofe dieselbe sichtbar hervortretend seiner Erscheinung Lieblic keit verleihe; am schönsten seien daher die πένταθλ die für Aeusserungen der Kraft und Schnelligkeit gleichmä sig ausgebildet seien; für den Mann bestehe sie in der e scheinenden kriegerischen Tüchtigkeit; er müsse erschein als ἡδὺς μετὰ φοβερότητος; beim Greise darin, dass er den für ihn erforderlichen Anstrengungen tauglich und v den das Greisenalter verunzierenden Beschwerden frei e scheine. Es ist deutlich, dass hier die erscheinende Zwec mässigkeit maassgebend ist. Somit fällt dies Schöne als e Theil unter die Rhet. I, 9 (1366, 34) gegebene Definition d καλόν, nach der es ein durch sich selbst Werthvolles i das zugleich gepriesen wird (ὃ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπο νετὸν ᾖ) oder genauer, ein Gutes, das zugleich angeneh ist, weil es gut ist (ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθό Selbstverständlich umfasst diese Definition ausser dem hier Rede stehenden Schönen noch mehr, wie z. B. gleich im f genden Satze die Definition auf die Tugend angewandt wi

b. Positive Bestimmung des Zweckes.

Aber welches ist denn nun der wirkliche Zweck (nachahmenden Kunst?

Zunächst muss hier an die mehrerwähnte Stelle E N. VI. 2 erinnert werden, die auf das gesammte Gebiet (Kunst, also vorläufig auch auf das der nachahmenden, il Anwendung findet, dass ihr Zweck nicht ein ἁπλῶς τέλ sondern nur ein πρός τι und τινός sei.

Zweitens haben wir aus Met. I, 1 als den allgemei Zweck dieser Gattung von Künsten im Gegensatz ge das ἀναγκαῖον und die χρῆσις die ἡδονή, mit der hier d

γωγή in dem nicht specifischen Sinne gleichbedeutend gebraucht wird, kennen gelernt. Hierfür könnten nun zahlreiche weitere Belege aus der Poetik und aus Pol. VIII beigebracht werden; da aber alle diese Stellen im weiteren Verlaufe der Untersuchung herangezogen werden müssen, auch die Sache selbst kaum zweifelhaft erscheinen kann, so beschränke ich mich jetzt auf die Anführung einer einzigen. Poet. 26 werden die Vorzüge der Tragödie vor dem Epos aufgezählt. Dabei wird nicht nur geltend gemacht, (1462, 16), dass erstere die Musik und die sichtbare Vorführung voraushabe, „δι᾽ ἧς (Vahlen schlägt vor δι᾽ ἅς oder αἷς: ist die Lesart richtig, so geht δι᾽ ἧς grammatisch zwar auf μουσικῇ, sachlich aber auf Beides) αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα", sondern ferner auch, dass sie bei geringerer Ausdehnung den Zweck der Nachahmung erreiche, denn das Gedrängtere sei angenehmer, als das durch eine längere Zeitdauer (der Perception) Verdünnte (ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ), wo offenbar das ἡδύ als der Zweck der Dichtung erscheint*).

Nun betrachtet zwar Aristoteles die ἡδονή durchaus nicht als etwas Unwichtiges und Verächtliches, was schon daraus hervorgeht, dass er in der Metaphysikstelle (981 b, 18) erklärt, die Erfinder der hedonischen Künste würden allgemein für weiser gehalten, als die der nützlichen, und dass er an ihre Erfindung bei fortschreitender Musse und gesicherter Lebensstellung sich unmittelbar die Erfindung der eigentlichen Wissenschaften anschliessen lässt: aber die Bestimmung ist doch noch eine so ungenaue, dass es nothwendig ist, sich nach einer schärfern Formulirung umzusehen.

---

*) Den Nachweis, dass nur die ἡδονή der Zweck der Kunst sei, führt aus einer Anzahl Poetikstellen Altmüller a. a. O., ohne jedoch über diese allgemeine Bestimmung des Zweckes hinauszukommen.

Zu diesem Zwecke nun ist es ferner erforderlich, zunächst die verschiedenen Arten der ἡδονή zu bestimmen und zwar nach dem doppelten Gesichtspunkte der Dignität und des Ursprungs oder der Quelle der Erregung, und zwar bei letzterer mit der Beschränkung auf die Erregung durch die Künste.

Hinsichtlich der Dignität der Lust nun können wir bei Aristoteles eine dreifache Abstufung unterscheiden: die Lust ist entweder schädlich, oder unschädlich und nützlich, oder sie ist geradezu in den höchsten Lebenszweck, die διαγωγή im edlen Sinne, aufgenommen.

Schädlich ist die Lust, abgesehen von der an sich schlechten*) nicht an und für sich, sondern sofern sie als Gegensatz der ethischen Tugend die sittliche Urtheilskraft, die φρόνησις, aufhebt oder beeinträchtigt. Nicht jedes Urtheilsvermögen wird nach Eth. VI, 5 (1140 b, 13) durch das ἡδύ und λυπηρόν aufgehoben, z. B. nicht das Urtheil darüber, ob die Winkel des Dreiecks gleich zwei Rechten sind oder nicht, wohl aber das Urtheil über unsre Handlungen. Die der μεσότης ermangelnde Lust aus den πάθη verdunkelt die Erkenntniss des richtigen Zweckes unsres Handelns; sie ist κακία und als solche φθαρτικὴ ἀρχῆς (Z. 19). Ganz ebenso lautet die Ausführung Eth. Nic. III, 6 (1113, 29). Der Gute beurtheilt alles richtig; in Allem wird ihm das Wahre offenbar; er ist selbst Richtschnur und Maassstab des Wahren (in den sittlichen Dingen). „Die Menge aber wird durch die Lust betrogen; denn während sie kein Gut ist, erscheint sie ihr als solches. Sie wählt daher das Angenehme als das Gute, die Unlust aber flieht sie wie das Ueble.“ In ähnlichem Sinne wird auch Pol. VIII, 5 (1339 b, 32) von der Selbsttäuschung der Menschen gesprochen, die, betrogen durch eine zufällige Aehnlichkeit der Lust mit

*) Eth. Nic. V, 14 (1153 b, 8) u. a. St.

dem Lebenszweck, jene für diesen nehmen. Beide nämlich, das *τέλος* und die (berechtigte) *ἡδονή*, haben das gemeinsam, dass sie nicht um eines jenseits ihrer liegenden Zukünftigen wegen erwählt werden; sondern erstere um ihrer selbst willen, letztere um des rückwärts, in der Vergangenheit, Liegenden, der bestandenen Mühe und Unlust, willen.

Sobald nun diese schädliche Wirkung der Lust ausgeschlossen ist, beweist Aristoteles nicht nur grosse Duldsamkeit gegen sie, sondern er betrachtet sie sogar als etwas positiv Nützliches. So erklärt er Pol. VIII, 7 (1342, 16) die Freude an den kathartischen Melodien für *ἀβλαβής*, und gönnt auch dem unfreien und ungebildeten, aus Banausen und Tagelöhnern bestehenden Publikum, dessen Seele verschroben ist und das daher nur an geschmackloser Musik Freude findet, seine musikalische Erholung. „Denn", sagt er, „einem Jedem bereitet Lust das seiner Natur Entsprechende." (Z. 25.)

Der Nutzen der Lust besteht nun eben darin, dass sie Erholung gewährt. So findet bei dem eben erwähnten Tagelöhner eine *ἀνάπαυσις* statt; so ist nach 1150 b, 18 die *παιδιά* eine *ἄνεσις, εἴπερ ἀνάπαυσις* und nur ihr Uebermaass bei dem *παιδιώδης* ist verwerflich. Genau entwickelt wird dies Zweckverhältniss Eth. Nic. X, 6 (1176 b, 27): Nicht im Vergnügen (*παιδιά*) ist die Glückseligkeit; widersinnig ist es, dass das Vergnügen Zweck sei und dass man sich das ganze Leben hindurch mühe und plage des Vergnügens wegen. Jede Sache erwählen wir um eines andern Zweckes willen, ausser der Glückseligkeit; diese ist Selbstzweck. Zu arbeiten und sich zu mühen um des Vergnügens willen erscheint thöricht und überaus kindisch. Sich zu vergnügen aber, damit man arbeite, wie Anacharsis sagt, scheint das Richtige zu sein. Denn das Vergnügen ist verwandt mit der Erholung, da man sich aber nicht be-

ständig plagen kann, bedarf man der Erholung. Nicht also Zweck ist die Erholung, denn sie findet des Wirkens wegen statt. — Hier wird also im Unterschiede von der oben angeführten Politikstelle bei der Erholung nicht nur auf die bereits geleistete, sondern auch auf die noch bevorstehende Arbeit Rücksicht genommen.

Am bezeichnendsten für die Bedeutung der Lust und des Vergnügens sind die Stellen im achten Buche der Politik, die von der musikalischen Erziehung handeln. Die Untersuchung darüber wird schon K. 3 kurz geführt, und dann von K. 5 ab ausführlich wieder aufgenommen. In K. 3 heisst es, nachdem festgestellt worden, dass eine edle Musse (*σχολάζειν δύνασθαι καλῶς* 1337 b, 31) dem Unmüssigsein, das ebenfalls als ein *ἀσχολεῖν ὀρθῶς* gedacht wird, unbedingt vorzuziehen sei, entsteht die Frage nach der richtigen Ausfüllung der Musse. Nicht mit Vergnügen soll man sie ausfüllen, denn dann wäre nothwendig — da ja die würdige Musse das *τέλος* ist — das Vergnügen Lebenszweck (Z. 35). Dies ist unmöglich. Vielmehr hat das Vergnügen im beschäftigten Leben seinen Platz. Denn der Arbeitende bedarf der Erholung, das Vergnügen aber ist der Erholung wegen da; das Beschäftigtsein aber ist mit Mühe und Anspannung verbunden. Daher ist das Vergnügen mit richtiger Abmessung seines Gebrauches, wie das Eingeben einer Arznei zu behandeln. Denn die Bewegung der Seele, in der das Vergnügen besteht, ist eine Ausspannung und wegen der in ihr liegenden Lust (*ἡδονή*) eine Erholung.

Dieselbe Gedankenreihe kehrt dann noch einmal K. 5 (1339 b, 15) wieder: die Erholung ist eine Art von Heilung der durch die Arbeit bewirkten Unlust. Soll sie dies sein, so muss sie etwas Lustvolles (*ἡδεῖα*) sein. Hier werden nämlich nicht similia similibus curirt, sondern die *ἡδον*[illegible] ist hier, wie umgekehrt bei der Strafe (1104 b, 18) die *λύπ*[illegible]

eine *ἰατρεία διὰ τῶν ἐναντίων*. Etwas Lustvolles aber ist das Vergnügen. So passt also (Z. 25) alles unschädliche Lustvolle (*ὅσα ἀβλαβῆ τῶν ἡδέων*) zur Erholung. Ebenso Z. 27 ff., wo noch ausdrücklich der Gebrauch im Uebermaass (*ἐπὶ πλέον*) ausgeschlossen wird.

Wenn endlich drittens nachgewiesen werden soll, dass die *ἡδονή* von Aristoteles als an dem Lebenszweck selbst Antheil habend bezeichnet wird, so sind damit nicht diejenigen Stellen gemeint, an denen sie als selbstverständliches begleitendes Resultat und gleichsam Nebenprodukt des tugendhaften Handelns oder des theoretischen Erkennens*) erscheint, sondern solche, an denen sie an und für sich genommen als integrirender Bestandtheil des *τέλος*, des glückseligen Lebens, hingestellt wird. Diese Stellung wird der *ἡδονή* vielfach in den hierher gehörigen Politikstellen zugewiesen. So wird VIII. 3 (1338, 1) im Verfolge der schon angeführten Stellen über die Musse erklärt, das *σχολάζειν* scheine in sich selbst die *ἡδονή*, die *εὐδαιμονία* und das *μακαρίως ζῆν* zu enthalten und in noch deutlicherer Verbindung Z. 5: die *εὐδαιμονία*, die das *τέλος* sei, scheine Allen nicht mit Unlust, sondern mit Lust verknüpft zu sein. Dass hier nicht jene selbstverständliche Lust gemeint ist, beweist der folgende Satz: „diese Lust jedoch ist nicht bei allen von gleicher Art, sondern ein Jeder wählt sie nach seiner Natur und Beschaffenheit, der Beste aber die beste und die aus den edelsten Quellen stammende.“ Diese in den Lebenszweck aufgenommene, einen Bestandtheil, der *εὐδαιμονία* bildende Lust hat hier näher die Bedeutung, der *ἐν τῇ σχολῇ διαγωγή* (Z. 21), der edlen Unterhaltung in der Musse, zu dienen, wie *ἡ ἐν τῇ διαγωγῇ σχολή* Z. 20 die mit edler Unterhaltung ausgefüllte Musse ist; diese Unterhaltung ist die *διαγωγή τῶν ἐλευθέρων* (Z. 23). In dieser Stel-

*) **Eth. Nic. VII, 13 (1152 b, 36):** ἐπεὶ καὶ ἄνευ λύπης καὶ ἐπιθυμίας εἰσὶν ἡδοναί, οἷον αἱ τοῦ θεωρεῖν ἐνέργειαι, τῆς φύσεως οὐκ ἐνδεοῦς οὔσης.

lung ist die Lust nicht mehr ein *ἀναγκαῖον* und *χρήσιμον* (Z. 14), das um eines andern Zweckes willen da ist, sondern Selbstzweck. Diese *διαγωγή* wird c. 5 (1339 b, 17) genauer dahin bestimmt, dass sie „nach allgemeiner Uebereinstimmung nicht allein das Edle (*τὸ καλόν*), sondern auch die Lust in sich enthalten muss, denn das Glückseligsein besteht aus diesen beiden Stücken." Die *διαγωγή* wird Z. 26 geradezu als das *τέλος* bezeichnet; sich ihr hingeben heisst *ἐν τῷ τέλει γίγνεσθαι*. Dies kann nur der entwickelte, gereifte Mensch, nicht der noch in der Ausbildung begriffene: *οὐθενὶ γὰρ ἀτελεῖ προσήκει τέλος* (1339, 30).

Dass die Eudaimonie in der *σχόλη* besteht, und dass diese der höchste Staats- und Lebenszweck ist, wird auch nach 1177 b, 4 und 1333, 30 ff. ausgesprochen. Und da wir nach ersterer Stelle überhaupt unmüssig sind, um müssig zu sein (*ἀσχολούμεθα ἵνα σχολάζωμεν*), so ist es selbstverständlich, dass dem für die edle Musse als Lebenszweck zu Erziehenden auch zur Vorbereitung auf die *ἡδονή* der *διαγωγή* eine ernste Arbeit und Uebung zugemuthet wird. Im Vergleich zur Erholung hat sich also das Verhältniss genau umgekehrt: während dort man sich vergnügte, damit man arbeite, wird hier gearbeitet, damit man sich vergnüge. Diese Erziehung für die *διαγωγή* wird im achten Buch der Politik u. A. auch K. 5 gelehrt, am deutlichsten aber 1338, 9: „Daher ist es offenbar, dass auch für die mit edler Unterhaltung ausgefüllte Musse eine Erziehung und ein Unterricht stattfinden muss, und dass die Mittel dieser Erziehung und dieses Unterrichts um ihrer selbst willen da sind, während die für das beschäftigte Leben als nothwendige und um andrer Zwecke willen vorhandene angewandt werden."

Nun giebt es aber ausser dieser unmittelbaren Aufnahme der Lust in den höchsten Zweck noch eine andere Bedeutung derselben für die Eudaimonie, vermöge deren

sie zwar nicht selbst Zweck ist, aber doch als Mittel für den höchsten Zweck, sofern dieser auch in der Tugend liegt, dient. Wie nämlich die schädliche Lust das sittliche Urtheil verwirrt, so dass die *φρόνησις* als die wahre sittliche Urtheilskraft nicht zu Stande kommen kann, so bildet die auf die richtigen Gegenstände gelenkte Freude die wichtigste Stütze der Tugend. In den verschiedensten Wendungen wird Eth. Nic. II, 2 (1104b, 8) wiederholt, dass es die ganze ethische Tugend mit der richtigen Lust und Unlust zu thun hat; dass die richtige Erziehung diejenige ist, die zur richtigen Lust und Unlust gewöhnt, und 1105, 10 wird erklärt, dass in der Tugendlehre und Staatskunst die ganze Untersuchung hiermit zu thun habe. Die Freude an den richtigen Handlungen, seien es unsre eignen, seien es ausserhalb unsrer selbst wahrgenommene (1099, 17), ist die Grundbedingung sowohl der *εὐπραξία*, als der aus ihr resultirenden *εὐδαιμονία*. Eth. Nic. X, 1 (1172, 21) heisst es: *δοκεῖ δὲ καὶ πρὸς τὴν τοῦ ἤθους ἀρετὴν μέγιστον εἶναι τὸ χαίρειν οἷς δεῖ καὶ μισεῖν ἃ δεῖ· διατείνει γὰρ ταῦτα διὰ παντὸς τοῦ βίου, ῥοπὴν ἔχοντα καὶ δύναμιν πρὸς ἀρετήν τε καὶ τὸν εὐδαίμονα βίον· τὰ μὲν γὰρ ἡδέα προαιροῦνται, τὰ δὲ λυπηρὰ φεύγουσιν.* Ebenso heisst es Pol. VIII, 5 (1340, 15): *ἐπεὶ δὲ συμβέβηκεν . . . τὴν ἀρετὴν εἶναι περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν, δεῖ δῆλον ὅτι μανθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι μηθὲν οὕτως ὡς τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν τοῖς ἐπιεικέσιν ἤθεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν.* Sehr deutlich handelt von der Bedeutung dieser Seite der sittlichen Bildung, namentlich im Gegensatze gegen die Belehrung, die Stelle Eth. N. X, 10 (1179b, 24).

Diese Freude am Besseren gegenüber dem, was die niedere sinnliche Natur erstreben und fliehen lehrt, muss durch Lehre und Gewöhnung (so auch 1339, 24) beigebracht werden. Schon dadurch wird sie, da die Gewöhnung durch Andere bei den Erwachsenen auf ein geringes

Maass beschränkt ist und vielmehr durch Selbsterziehung und Selbstgewöhnung ersetzt werden muss, als vorzugsweise dem Gebiete der Jugenderziehung angehörig charakterisirt, was denn auch, wie schon in der obigen Stelle aus Eth. Nic. II, 2, im achten Buche der Politik wiederholt und ausdrücklich gelehrt wird.

Wir kommen nun zu der zweiten Hauptfrage: In welcher Weise wird durch die Kunst Lust erregt?

Hier ergiebt sich denn zunächst, dass die von der Kunst angewandten Darstellungsmittel durchweg geeignet sind, Lust zu erregen. Dies tritt am deutlichsten an der Stelle Poet. 4 (1448 b, 17) hervor, wo der Fall angenommen wird, dass ein Porträt wegen Unbekanntschaft mit der dargestellten Person nicht als Nachahmung wirkt. In diesem Falle, behauptet Aristoteles, bewirke es durch die kunstvolle Ausführung, oder die Farbe oder aus einer andern ähnlichen Ursache die Lust (*οὐχὶ* — Hermann: *οὐχ ᾗ* — *μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν*). Denselben Fall der Ergötzung am Abbilde, und zwar hier im Gegensatze gegen das natürliche Urbild selbst, nimmt Aristoteles *Z. M. A.* 5 (645, 10) an, und giebt als Ursache dieser Ergötzung an, dass wir die arbeitende Kunst mitschauen, zum Beispiel die Malerei oder Bildnerei. In demselben Sinne nimmt er Poet. 6 (1450 b, 1) den Fall an, dass ein Maler etwa bloss durch das Darstellungsmittel der Farbe ohne Zugrundelegung einer Zeichnung zu wirken versuchte. Gegen den neuesten Erklärer der Stelle, Heidemann*), bemerke ich, dass *λευκογραφέω* mir nicht „weiss lassen", sondern „ohne Farben, also bloss durch Zeichnung ausführen" zu bedeuten scheint. Der Maler also, der die schönsten Farben *χύδην* d. h. ohne eine zu Grunde liegende Zeichnung,

*) De doctrinae artium Aristotelicae principiis. S. 20 Anm.

aufträge, würde nicht so sehr erfreuen, wie der bloss die Zeichnung liefernde; erfreuen aber würde er durch die Anwendung des bloss secundären Darstellungsmittels immerhin.

Ganz in gleicher Weise werden auch den Darstellungsmitteln der Poesie und der zu ihr gehörigen Künste, dem Rhythmus, der auch im Metrum zu Tage tritt, und der Melodie, die Poet. 4 (1448 b, 20) als etwas dem Menschen Naturgemässes, unmittelbar aus der menschlichen Anlage sich Entwickelndes bezeichnet werden, c. 6 (1449b, 28) der Charakter von ἡδύσματα beigelegt, insofern durch sie das darstellende Dichterwort eine erhöhte Anziehungskraft erhält (λόγος ἡδυσμένος), und 1450b, 16 als das wirksamste dieser ἡδύσματα die musikalische Composition bezeichnet.

Uebrigens wird auch dem Redestile selbst, der λέξις, zunächst für die Tragödie ein ἡδύ zuerkannt, wenn derselben Poet. 22 (1458, 21) das σεμνόν und ξενικόν in Folge der angewandten Redefiguren zugesprochen wird. Das σεμνόν und ξενικόν ist nämlich nach Rhet. III, 2 (1404b, 8) ein θαυμαστόν, das θαυμαστόν aber ein ἡδύ. Aehnlich und noch bestimmter scheint Aristoteles nach dem Cramerschen Anekdoton über die Komödie für diese die begleitende Lust aus der λέξις hervorgehoben zu haben, wie die sieben Formen des γέλως ἐκ τῆς λέξεως beweisen*).

Als, wenigstens theilweise, nur den Darstellungsmitteln anhaftend erscheint auch ein anderes ἡδύ, nämlich das ψυχαγωγικόν, das Fesselnde oder Spannende. Wenn dasselbe nämlich 1450, 33 den Bestandtheilen der Fabel, der Peripetie und Erkennung, beigelegt wird, so steht es da freilich in näherer Beziehung zu Wesen und Zweck der Tragödie; als Wirkung der Aufführung dagegen (1450b, 16), die gar nicht einmal dem Gebiete der dramatischen Kunst

*) Zu vergl. Bernays, Ergänzung zu Aristoteles Poetik, Rhein. Museum, 1853 S. 582 ff.

angehört und für die Wirkung der Tragödie gar nicht ein mal erforderlich ist (1453b, 6; 1462, 11), gehört es z den ganz äusserlichen Darstellungsmitteln. Als solches je doch wird die Aufführung 1462, 15 neben der Musik unte den Vorzügen der Tragödie vor dem Epos mit dem Zusatz *δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα* genannt. Dass i dem *δι' ἧς* vielleicht ein Fehler steckt und sachlich der Re lativsatz jedenfalls auf beide Objekte zu beziehen, ist scho erwähnt. Dass durch diese Mittel der Darstellung die eigent lich telische Lustwirkung auf das Wirksamste und Eindring lichste unterstützt wird (*αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα* ist genau derselbe Gedanke, den das Wort *ἥδυσμα* ausdrück

Für diese Freude an den Darstellungsmitteln muss nu ferner noch ein bedeutender Theil derjenigen Stellen in An spruch genommen werden, die im achten Buche der Politi von der durch die Musik erregten Lust handeln. Von ih heisst es zunächst ganz im Allgemeinen 1339b, 20: „Di Musik rechnen Alle zu dem Lustvollsten, sowohl die ohn Worte als die mit Gesang; sagt ja doch auch Musäus, e sei den Sterblichen das Lustvollste zu singen. Daher wen det man sie auch mit vollem Rechte bei der Geselligkei und dem Zeitvertreibe (*διαγωγή* hier im vageren Sinne) ar da sie im Stande ist Freude zu bereiten.“

Einen bestimmteren Anhalt gewährt schon die Stell 1340, 2: „man muss nicht allein an der Allen gemeinsame Lust (*τῆς κοινῆς ἡδονῆς*) aus ihr — der Musik — Anthe haben, von der Alle eine Wahrnehmung haben (denn es ha die Musik die Lust als eine natürliche, weshalb jedem L bensalter und jeder Gemüthsart ihr Gebrauch angenehm is sondern u. s. w.“ Hier wird einmal eine *κοινὴ ἡδονή*, a der jedes Lebensalter und jede Gemüthsart Antheil ha von einer besonderen, hier noch nicht zu besprechend Wirkung unterschieden, sodann aber diese allgemeine Lu als eine natürliche (*φυσική*) bezeichnet. Diese letztere E

zeichnung dürfen wir wohl mit der angeführten Stelle aus Poet. 4 zusammenstellen, nach der Rhythmus und Melodie von Natur dem Menschen eigenthümlich ist*), um so das Resultat zu gewinnen, dass Aristoteles unter der Allen zugänglichen Lust von der Musik hier die durch die blossen Darstellungsmittel, Takt und Töne, erregte verstanden wissen will und dass wir somit auch für das Gebiet der selbständig, nicht nur in Begleitung der Dichtung, auftretenden Musik den Begriff der *ἡδύσματα* anwenden dürfen.

Diese Auffassung der Stelle erhält noch eine weitere Bestätigung durch 1341, 13. Die Knaben sollen nach dieser Stelle durch ihren Musikunterricht soweit gefördert werden, dass an ihnen die noch näher zu bezeichnende ethisch-pädagogische Wirkung der Musik erreicht wird, „und dass sie sich nicht allein an der Allen gemeinsamen Wirkung der Musik (*τῷ κοινῷ τῆς μουσικῆς*) erfreuen, was sogar bei einigen Thieren stattfindet, ferner bei der Masse der Sklaven und Kinder." Hier sind vor Allem die Thiere entscheidend, in Beziehung auf die wohl kaum dem Aristoteles die Meinung zugetraut werden kann, dass ihr Musikverständniss über die Wahrnehmung der Darstellungsmittel hinausgehe.

Schliesslich gehört denn auch noch in dieses Gebiet der Freude am Werkzeuglichen der Kunst die Freude am Schönen. Der stattlich wirkende Umfang des Kunstwerks und seine organische Gliederung machen ebenso wenig das Wesen des Kunstwerks aus, wie die bereits angeführten Mittel der Darstellung; der von ihnen unzweifelhaft ausgehende wohlthuende Eindruck ist daher ebenso elementarer und instrumentaler Natur, wie bei den letzteren. Es mag hier noch auf die 38. Nummer im neunzehnten Buche der Probleme hingewiesen werden, die dadurch zu denken giebt,

---

*) κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν κ. τ. λ.

dass sie Rhythmus und Melodie mit dem einen Element der Schönheit, der *τάξις*, in enge Verbindung bringt. Es wird hier nämlich die Frage aufgeworfen, warum man an Takt und Melodie Freude habe und dahin beantwortet, dass jedes von Beiden ein *τεταγμένον*, das *τεταγμένον* aber ein *ἡδύ* sei. Die Stelle dient zugleich zur Erläuterung der *κοινὴ* oder *φυσικὴ ἡδονὴ* der Musik, indem sie ebenfalls die Freude an Rhythmus und Tönen als eine natürliche bezeichnet, wofür ein Zeichen sei, dass sie schon an den neugeborenen Kindern zu beobachten sei (920b, 31); während die Freude an den *τρόποις μελῶν* auf einem *ἔθος* beruhe.

Es muss als einleuchtend betrachtet werden, dass wir bis jetzt noch nicht die zweckliche Lust der Kunst aufgefunden haben. Die blosse Zusammenstellung und Verwendung der Kunstmittel ist noch keine Kunst; darum ist auch die erfreuende Wirkung derselben noch keine Kunstwirkung. Dies lehrt am besten das Beispiel der mit schönen Farben bemalten Tafel ohne Zeichnung. Als eine Mahnung zum weiteren Suchen stellt sich uns der Ausdruck *οἰκεία ἡδονὴ* hin, der auch für Altmüller einen Anlass zu weiterem Forschen hätte abgeben können.

Betrachten wir denn zunächst diejenigen Stellen der Poetik, an denen ausdrücklich von dem Zwecke — zunächst der Tragödie — die Rede ist. Es sind ihrer drei, von denen aber nur eine für unsere Untersuchung einen Ertrag liefert. Die eine bereits besprochene 1462, 18 enthält nur die allgemeine Aussage, dass ein *ἡδύ* Zweck der Tragödie — und des Epos! — sei. Die zweite steht K. 6, 1450, 22 und lautet: *ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.* Da wir nun schon wissen, dass der Zweck eine *ἡδονὴ* ist, so ergiebt sich schon hieraus, dass wir es hier mit einem freieren Sprachgebrauch zu thun haben und dass der Zweck hier unzweifelhaft das um des Zweckes willen von dem

Künstler zu Erstrebende bedeuten muss. In diesem Sinne werden wir von der hier vorliegenden Aussage an geeigneter Stelle Gebrauch machen können; zunächst ist sie für den gewünschten Aufschluss ebenso unergiebig, wie die einige Zeilen vorhergehenden Worte: *καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης*, die sich dem Zusammenhange nach nicht auf ein Kunstwerk, sondern auf das menschliche Leben beziehen.

Es bleibt also noch die dritte Stelle. Das fünfundzwanzigste Kapitel der Poetik handelt von den Problemen und ihren Lösungen. Die Vorwürfe (*ἐπιτιμήματα*), die gegen die Dichtwerke erhoben werden können, zerfallen in fünf Gattungen; eine derselben ist das *ἀδύνατον*, das Unwahre oder Unrichtige*). Dieser gegen eine Dichterstelle erhobene Vorwurf kann nach Aristoteles als widerlegt gelten, „wenn die Kunst durch das *ἀδύνατον* [in höherem Maasse] ihren Zweck erreicht; als der Zweck nämlich ist es bezeichnet worden, wenn sie dadurch entweder diesen selben oder einen andern Theil der Dichtung erschütternder macht." 1460b, 24: *ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς* (sc. *τῆς τέχνης*), *τὸ γὰρ τέλος εἴρηται, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος*. Als Beispiel wird die Iliasstelle (XXII, 205) angeführt, an der Achilleus bei der Verfolgung des Hektor den Schaaren der Achäer zuwinkt, es solle niemand Geschosse auf Hektor schleudern, damit nicht der Schleudernde den Ruhm davontrüge, er aber zu Zweit käme. Wir Neueren finden diesen Zug in vollkommenem Einklange mit der in der Ilias angewandten Kampfesweise und dem Charakter des Achilleus; das spätere Alterthum aber scheint darin anders empfunden zu haben, denn schon 1460, 14 wurde dies Beispiel als Beleg angeführt, dass im Epos wegen der fehlenden scenischen Darstellung Manches durchgehen könne, was im Drama unmög-

*) Teichmüller, Forschungen I. S. 137.

lich sei. Für höchst lächerlich nun hält Aristoteles diesen Vorgang als dramatische Scene gedacht, wie die Achäer dastehen, ohne einzugreifen, Achilleus aber ihnen abwinkt. Und doch soll ein derartiges ἀδύνατον gerechtfertigt sein, wenn es, gemäss dem Zwecke der dramatischen Kunst, einen Theil der Dichtung erschütternder macht. Wir müssen, um den Sinn ganz zu gewinnen, dem Gange der Untersuchung, wenn auch nur hinsichtlich eines ganz bekannten Punktes, ein klein wenig vorgreifen. Die ἔκπληξις kann sich nur auf die Affekte beziehen, deren Erregung der Tragödie und dem Epos eigenthümlich sind, des Mitleids und der Furcht. Im vorliegenden Beispiel wird nun offenbar durch diesen Zug das Mitleid für Hektor gesteigert, insofern derselbe seinem erbarmungslosen Gegner nicht mehr als gefährlich, sondern nur noch als ein Mittel zur Erlangung von Ruhm durch seine Erlegung erscheint, wie ein jagdbares Thier, dessen Hetzung eine Lustbarkeit ist.

Ganz gleichbedeutend mit τέλος ist der 1462, 11 gebrauchte Ausdruck τὸ αὐτῆς. Die Stelle (ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως (Aufführung) ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγιγνώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν) enthält nun zwar selber keine Aussage über den Zweck, ist aber so entschieden mit Bezug auf eine verwandte, ausführlich den Gedanken begründende Stelle gesagt, dass wir diese hier für die Feststellung des τέλος benutzen können. Sie lautet 1453b, 1: „Es kann nun das Furchtbare und Mitleiderregende aus der scenischen Darstellung, es kann aber auch aus der Composition der Fabel selbst hervorgehen, was das Vorzüglichere und den besseren Dichter Bezeichnende ist. Denn es muss, auch ohne der sichtbaren Darstellung zu bedürfen, die Fabel so componirt sein, dass der die vorhergehenden Handlungen bloss Hörende auf Grund der Vorgänge Schauder und Mitleid empfindet: wie es eintreten

wird, wenn Jemand die Fabel des (Sophokleischen Königs) Oedipus hört. Wird aber erst durch die Darstellung diese Wirkung hervorgebracht, so heisst das etwas der Kunst Fremdes zu Hülfe nehmen, nämlich die erforderliche Bühnenausstattung.“ Der Zweck der Tragödie schliesst also die Erregung von Furcht und Mitleid ein.

Von gleichem Werthe mit dem *τέλος* ist ferner der Ausdruck *ἔργον* im Sinne von Aufgabe. Auch dieser findet sich an drei Stellen. Die eine (K. 13 zu Anfang: *καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον*, durch welche Mittel die Aufgabe der Tragödie gelöst werden wird) sagt zwar auch nichts Positives aus, verdient jedoch schon deshalb angeführt zu werden, weil sie zeigt, wie bestimmt Aristoteles bei seiner der äusseren Anordnung nach rein analytischen Darstellung in Gedanken doch immer der synthetische Gesichtspunkt des Zweckes vorschwebte.

Die zweite steht c. 26 am Schlusse der vergleichenden Abschätzung von Tragödie und Epos und der ganzen Schrift: „Wenn nun die Tragödie in allen diesen Stücken den Vorzug hat und ausserdem noch hinsichtlich der Aufgabe der Kunst — sie müssen nämlich nicht irgend eine beliebige Lust hervorbringen, sondern die genannte — so ist offenbar, dass sie den Vorrang hat, weil sie in höherem Maasse das Ziel erreicht, als das Epos.“ Diese Stelle ist in mehrfacher Beziehung von Wichtigkeit. Zunächst durch die scharfe Trennung der Aufgabe der Tragödie von den andern ihren Vorrang begründenden Stücken. Welche sind dies? Es sind vier an der Zahl. Erstens hat die Tragödie die *ἡδύσματα* der Musik und der scenischen Darstellung. Zweitens besitzt sie durch die dramatische Form eine erhöhte Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit der Darstellung, die sich nicht nur bei der Aufführung, sondern schon beim blossen Lesen bemerklich macht. Drittens hat sie eine gedrängtere Darstellung, was zur Erhöhung der Lustwirkung

beiträgt. Viertens besitzt sie eine straffere Einheitlichkeit in der Composition, als das Epos, das ausgedehnte Episoden aufnimmt (1455b, 15; 1459, 35). Auch diese vier Stücke gehören zum Theil in das Gebiet der Lustwirkungen. Wenn Altmüller sie sämmtlich als solche in Anspruch nimmt, so lässt sich dies in Bezug auf das zweite und vierte nur indirekt, durch ihren Zusammenhang mit dem *τέλος*, begründen. Jedenfalls aber sind im ersten die hauptsächlichsten der begleitenden und unterstützenden Lustwirkungen zusammengefasst. Um so beachtenswerther ist daher die scharfe Sonderung der telischen Lustwirkung von den andern Stücken. Sodann wird nun eben diese mit grossem Nachdruck als solche hervorgehoben und zwar nicht ihrem Wesen nach beschrieben, aber als bereits angegeben bezeichnet. Dieselbe Entgegensetzung zwischen einer beliebigen und der der Tragödie eigenthümlichen *ἡδονή* findet sich nun aber c. 14 (1453b, 10): *οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.* Diese ist aber nach dem folgenden Satze die *ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονή.* Dies führt uns einen Schritt weiter: der Zweck der Tragödie besteht in der Erregung von Lust aus den Unlustempfindungen des Mitleids und der Furcht.

Ich will nicht den Gang der Untersuchung dadurch unterbrechen, dass ich im Anschluss an diese Stelle die zahlreichen — übrigens zum Theil schon vorgekommenen — Poetikstellen anführe, an denen in minder bestimmter Ausdrucksweise nur die Erregung von Furcht und Mitleid von der Tragödie gefordert wird: nur einen Satz will ich noch anführen, in dem die telische Bedeutung noch mit Bestimmtheit hervortritt. Aristoteles bemerkt am Schluss von K. 13 nach Darstellung der verschiedenen Arten der Metabasis, dass die Fabel mit doppeltem Glückswechsel, in der, wie in der Odyssee, die Guten glücklich und die

Schlechten unglücklich werden, die minder tragische sei, wenn gleich ihr vielfach mit Rücksicht auf die Schwäche der Zuschauer der Vorzug gegeben werde. Er fährt dann fort: ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία. Sowohl der mit der vorigen Stelle gleichlautende Ausdruck: ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, als das οἰκεία zeigt, dass wir es auch hier mit dem ἔργον zu thun haben. Dies ist also bei der Tragödie die Lust durch die Darstellung von leidvollen Ausgängen; bei der Komödie muss der Ausgang, um die ihr eigenthümliche Lust hervorzubringen, wie das angefügte Beispiel zeigt, erheiternd-komisch wirken. Dies geschieht aber in dem Beispiel dadurch, dass diejenigen, die in dem Stücke als die bittersten Feinde einander entgegentraten, am Schlusse als gute Freunde mit einander auf die Bühne kommen und Keiner den Andern umbringt.

Es bleibt noch eine dritte lehrreiche Seite der Schlussstelle hervorzuheben. Der letzte entscheidende Vorzug der Tragödie lag in dem ἔργον der Kunst. Nicht als ob dieses nur von der Tragödie erreicht würde, vom Epos aber gar nicht. Das richtige Verhältniss geben die letzten Worte ausdrücklich an: die Tragödie ist besser, weil sie in höherem Grade das Ziel erreicht, als die Epopöe. Das Ziel ist also für beide das Gleiche, oder vielmehr das Ziel der Tragödie ist auch das des Epos. Dies wird auch noch durch den das ἔργον erläuternden Zwischensatz: δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην aufs Unzweideutigste bekräftigt, da ja das αὐτάς auf nichts Anderes bezogen werden kann als auf Tragödie und Epopöe. Somit wird hier die wesentliche Gleichartigkeit von Tragödie und Epos, die hinsichtlich der wesentlichen Theile und der anzuwendenden Kunstregeln am Schlusse von K. 5 ausdrücklich behauptet wurde und die im Verlaufe der aristotelischen Darstellung fortwährend darin

ihren Ausdruck findet, dass für Bestimmungen über die Tragödie Beispiele aus dem Epos und umgekehrt beigebracht werden, auch hinsichtlich des Zweckes deutlich gelehrt*).

Ich komme zur dritten Erwähnung des *ἔργον* c. 6, 1450, 29: *ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας* (so Vahlen, 2. Ausgabe 1874 unzweifelhaft richtig), *ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.*

Ehe ich mich der Aufgabe unterziehe, die Auslassung des in der maassgebenden Pariser Handschrift fehlenden, von den meisten Erklärern aber für nothwendig befundenen *οὐ* vor *ποιήσει* zu rechtfertigen, ist es nothwendig, das auch zur Entscheidung dieser kritischen Frage nothwendige sachliche Verständniss klar zu stellen.

Aristoteles spricht von der Handlung als dem vornehmlichsten der sechs Bestandtheile der Tragödie und behauptet, dass ohne Handlung keine Tragödie möglich sei, während sie ohne *ἤθη* bestehen könne. Was Aristoteles unter *ἤθη* versteht, sagt er ganz kurz 1450, 5: *καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας* d. h. dasjenige, was den Handlungen die sittliche Qualität verleiht. Zu einer genauern Bezeichnung wird die Anführung der Stelle Pol. VIII. 5 (1340, 18) genügen, nach der die Musik genaue Nachbildungen giebt „*ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρίας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν.* Wie in der Seele überhaupt, so giebt es auch speciell in dem *ἦθος* der Seele**) dreierlei zu unterscheiden: *πάθη, δυνάμεις, ἕξεις* (Eth. N. II, 4, 1105 b, 20). Von diesen kommen die *δυνάμεις* für die nachahmende Darstellung nicht in Betracht, da sie sich eben nur in den Affekten äussern; somit bleiben nur zwei Stücke übrig, die *πάθη* des *ἦθος*, oder die Affekte, und

*) Zu vergl. Vahlen, Beiträge IV. S. 406.

**) Vergl. darüber Anhang 6.

die ἕξεις des ἦθος oder die (ethischen) Tugenden und Laster (κακίαι).

Also ohne Handlung kommt keine Tragödie zu Stande, wohl aber ohne ἤθη. In dem in Rede stehenden Satze nun wird das umgekehrte Experiment supponirt; es stellt einer unter Ausschluss jeder Handlung in vortrefflicher Sprache und gedankenmässigen Entwicklung lauter Reden zusammen, die den Ausdruck von ἤθη, also von Affekten oder Tugenden, enthalten: was wird das Resultat sein? Eine Tragödie sicher nicht; die bedarf der Handlung, aber vielleicht doch eine Lösung der Aufgabe der Tragödie? Diese würde also in diesem Falle durch etwas stattfinden, das keine Tragödie ist.

Ehe wir das Urtheil fällen, muss zunächst noch der Ausdruck: ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον beleuchtet werden. Mit Recht hat Teichmüller*) das ἦν für eine Hinweisung auf die Definition erklärt, geräth aber dann in dem Bestreben, die Auslassung des οὐ zu rechtfertigen, in den schlimmen Irrthum, alle Theile der Definition der Tragödie, unter andern auch den ἡδυσμένος λόγος, in dem ja die ῥήσεις ἠθικαί mit ihren λέξεις und διάνοιαι Platz finden, zum ἔργον derselben zu rechnen. Dadurch hat er dann freilich mit seinem Beweise leichtes Spiel, aber auf Kosten der Wahrheit. Vielmehr ist das ἔργον der Tragödie in der Definition nur in den Worten ausgedrückt: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Auf diese Worte also als auf eine vollgültige Bezeichnung der Aufgabe oder des Zweckes der Tragödie verweist uns unsre Stelle ausdrücklich, und so sind wir denn durch den Gang der Untersuchung darauf geführt, die berufene Katharsisstelle unter die Beweisstellen für den Zweck der Kunst einzureihen. Dass

*) Forschungen I. S. 43.

und in welchem Sinne sie eine solche Beweisstelle ist, ergiebt sich aus den Untersuchungen von Bernays und aus den im Anhange 1 und 3—5 wieder abgedruckten Abschnitten meiner früheren Arbeiten, zu denen ich hier nichts hinzuzufügen habe. Sie besagt nämlich, dass die Tragödie durch Erregung von Mitleid und Furcht bei dem Zuschauer ein mit Lust verbundenes Sichauswirken der beiden Affekte vollbringe. Die Thatsache, dass die Katharsis ihrer Grundbedeutung nach dem Gebiete der nützlichen Künste angehört, soll am geeigneten Orte gewürdigt werden. Es mag hier nur hervorgehoben werden, dass eine Spur dieser ursprünglichen Bedeutung auch in der Definition noch vorliegt, nämlich in den Worten *τῶν τοιούτων*, die nach der von mir begründeten Auffassung die beiden *πάθη* als in dem Gemüthe des Zuschauers schon vor dem Eintreten der Wirkung der Tragödie erregt voraussetzen. Wie sich aber Aristoteles von dieser ursprünglichen, der nützlichen Kunst angehörigen Bedeutung den Weg zu einer allgemeinen, nicht nützlichen, sondern rein und ausschliesslich hedonischen Wirkung gebahnt hat, das glaube ich im ersten Anhange sowie in den früheren Aufsätzen im Philologus genügend dargelegt zu haben.

Hiernach spitzt sich nun die Frage dahin zu: Können die Affekte und ethische Tugenden ausdrückenden Reden ohne Handlung kathartisch wirken?

Es sind zunächst die mehr äusserlichen Bedenken gegen die Einfügung des „nicht“ geltend zu machen. Zunächst nun giebt es doch wohl kaum eine misslichere Conjektur, als eine solche, die durch einen Federstrich den gegebenen Sinn in sein Gegentheil verwandelt. Sodann kann den Worten *ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτων κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων* doch nur durch gewaltsame Pression der natürliche Sinn genommen werden, dass die mit Handlung versehene

Tragödie, die eben dadurch Tragödie wird, wenn auch fast ohne ἤθη, dennoch in viel höherem Maasse der Aufgabe entspreche, dass also das andere Poem, wenn auch n viel geringerem Grade, doch auch dieser Aufgabe ntspricht. Drittens kehrt dieses selbe Verhältniss der eiden Glieder des Gegensatzes genau wieder in der Anagie aus der Malerei, die am Schlusse der Abwägung zwihen μῦθος und ἤθη Z. 38 sich findet. Die blosse Aufagung von schönen Farben erfreut nicht in gleichem aasse (οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν), wie die blosse Zeich-.ng ohne Farben. Die Parallele zwischen Fabel und Zeichng, ἤθη und Farben ist genau; weniger scharf ist die bereinstimmung zwischen dem vagen εὐφραίνειν bei der alerei und dem exakten ἔργον bei der Tragödie. Dennoch t die Aussage, dass auch die blossen Farben erfreuen, ich für unsre Stelle beweiskräftig.

Das entscheidende Moment aber liegt in der genauen Beachtung der Bedeutung von ἔργον. Eth. I. 6 wird ich dem ἔργον des Menschen geforscht. Der Flötenbläser nd Bildhauer und jeder Künstler, Auge, Hand und Fuss iben ihr ἔργον, sollte ein solches für den Menschen überaupt nicht vorhanden sein? In diesem Zusammenhange m findet sich 1098, 8 folgende Gedankenentwicklung: Vir nennen in gleicher Weise ἔργον das von dem einer geissen Gattung Zugehörigen und das von dem ausgezeicheten Vertreter dieser Gattung Geleistete, zum Beispiel von em Zitherspieler und dem ausgezeichneten Zitherspieler nd so schlechtweg in allen Fällen, indem wir die tugendafte Steigerung (τῆς κατ᾽ ἀρετὴν ὑπεροχῆς) zu dem ἔργον inzufügen. Denn dem Zitherspieler kommt das Zitherspieen zu, dem ausgezeichneten aber das gut Spielen. Das ἔργον des Menschen ist vernunftmässige Bethätigung der Seele; der ausgezeichnete Mensch leistet diese gut und tüchtig. Das „gut" aber ist nach der eigenthümlichen, durch

den besondern Fall erheischten Tüchtigkeit zu bestimm also beim Menschen nach der tugendhaften Steigerung vernünftigen Seelenbethätigung.

Vorstehende Stelle ist vor vielen, die den gleich Sprachgebrauch von ἔργον bezeugen (ich führe nur an Et N. VI, 2, 1139, 15; Rhet. III, 2, 1404b, 1), durch ih hervorragende Deutlichkeit ausgezeichnet. Das ἔργον be zeichnet die Aufgabe ganz abgesehen von irgend eine Maasse oder Grade ihrer Lösung gleichsam in abstract und in bestimmtem Gegensatze gegen irgend welche vir tuose Steigerung in der von ihr geforderten Leistung.

Dass nun aber Reden, die einen gesteigerten Affek mit allen Mitteln der Dialektik der Leidenschaft (διάνοια und des Ausdrucks darstellen, wie z. B. der den bitterste Lebensüberdruss ausdrückende, aber von jeder Bezugnahm auf die Handlung freie Monolog Hamlets, wenn er eine mit dem Stücke Unbekannten vorgelesen würde, im Stand sind das Mitleid und indirekt die auf uns selbst zurück blickende Schicksalsfurcht zu erregen und ein gewisses Sich auswirken dieser Affekte, also eine wenn auch noch s schwache kathartische Wirkung zu erzielen, kann nicht ge leugnet werden. Eine Analogie dafür, dass verschieden Grade in der Intensität der kathartischen Wirkung nic nur von Seiten der verschiedenen dem Kunstgenusse si hingebenden Individuen, sondern auch von Seiten der Kuns werke selbst von Aristoteles angenommen werden, liefe ausser zahlreichen Stellen der Poetik, in denen die Kuns regel nach dem Maasse der zu erwartenden Wirkung g formt wird, die Stelle, die dem Epos eben diese kath tische Wirkung in erheblich schwächerem Grade zuschreil als der Tragödie. Die ῥήσεις ἠθικαί würden eine gewis Analogie an vielen Erscheinungen der modernen Lyrik h ben. Ueberhaupt bietet sich hier wohl die beachtensw theste Handhabe für die Einfügung der Lyrik an sich, a

gesehen von ihrer musikalischen Begleitung, in den Kreis der aristotelischen Kunsttheorie.

Der Zweck der Tragödie und des Epos besteht also in der Erregung von Lust durch Sollicitation zweier an sich mit Unlust verbundenen Affekte.

Wie ist es nun mit der Komödie? Dass auch ihr die Erregung einer *οἰκεία ἡδονή* als Zweck zugesprochen wird, ist schon mit zur Erwähnung gekommen; ebenso dass diese unter Umständen mit einer Metabasis zum Glück zusammenhängt. Das dort gegebene Beispiel stellt freilich zunächst nicht einen Wechsel im Geschicke, sondern in der Stimmung der handelnden Personen dar. Etwas weiter führen die gelegentlichen Aeusserungen über das Komische in Kap. 4 und 5. Es wird entschuldbar sein, wenn im Folgenden ein, vielleicht unglücklicher, Versuch gemacht wird, auf Grund dieser Aeusserungen und unter strenger Heranziehung der Analogie des Tragischen, die aristotelische Lehre über die zweckliche *ἡδονή* des Komischen zu construiren. Dass dabei die traurige Komödien-Definition des Cramerschen Anonymus ganz ausser Acht gelassen werden muss, ist wohl selbstverständlich; meines Erachtens hat Bernays *) derselben mit der Conjektur *συμμέτρου* statt *καὶ ἀμοίρου* noch viel zu viel Ehre angethan, da die ganze Definition, wie eine Schusterarbeit, völlig ohne Nachdenken und Verständniss, nach dem Schema der *στέρησις* mechanisch über den Leisten der Tragödiendefinition gearbeitet ist. Am deutlichsten zeigen dies die Worte *δρῶντος καὶ δι᾽ ἐπαγγιλίας*, wo der Excerptor, offenbar ohne den Wortsinn zu verstehen, jedoch von der Ueberzeugung durchdrungen, dass die Komödie in Allem das Gegentheil von der Tragödie thun müsse, das *οὐ* ausliess. Aehnlich verwandelte er hier *ἐχούσης* in

*) Ergänzung zu Aristoteles Politik. Rhein. Museum 1853 S. 569.

sein Gegentheil und wählte dazu, wie in §. 1 οἶκτος für ἔλεος, das feierlich-poetische Wort ἄμοιρος.

Mein Versuch nun besteht in folgendem Gedankengange. Die einfachste und ursprünglichste Form der ernsten Dichtung waren die Hymnen und Enkomien (Poet. 4. 1448b, 27). Das durch dieselben erregte Gefühl konnte nur das einfache der Bewunderung, Verehrung, Hingebung sein. Der Hymnenstufe entspricht auf Seite der niedern Dichtungsgattung, die zunächst das αἰσχρόν im moralischen Sinne, die κακία, darstellt (1449, 32; 1448, 1), die ψόγοι (1448b, 27, 37), durch die ebenfalls nur ein einfaches Gefühl, das des Hasses, der Verachtung, des Widerwillens erregt werden konnte. Ueber den Hass wird Rhet. II, 4 (1382, 7) gelehrt, dass er im Gegensatze gegen den Zorn, der nur aus persönlichen Beziehungen hervorgehe, auch ohne solche entstehen könne; „denn wenn wir uns vorstellen, dass Einer so und so beschaffen sei, hassen wir ihn." Er beziehe sich daher auch auf ganze Gattungen, denn den Dieb und den Sykophanten hasse Jeder. Der Zorn sei heilbar, der Hass unheilbar; der Zorn suche seinem Objekte Unlust zuzufügen, der Hass Böses, auch wenn es nicht als solches empfunden werde. Der Zorn sei von Unlust begleitet, der Hass nicht. Der Zorn verwandle sich schliesslich, da er nur ein der Kränkung entsprechendes Maass von Leiden zuzufügen bestrebt sei, wenn dieses Maass überschritten sei, in Mitleid, der Hass kenne kein solches Maass in der Vergeltung.

Der Eintritt des Tragischen nun in die erste Gattung der bereits im Epos stattgefunden hat, erfolgt objektiv dadurch, dass bei dem Gegenstande der Verehrung und Zuneigung einerseits eine Verschuldung, andrerseits in Folge derselben ein Leiden eintritt. Ebenso entsteht objektiv das Komische, indem das hassenswerthe αἰσχρόν sich als ein harmloses γελοῖον darstellt, das schmerzlos und unschäd-

lich ist (1448 b, 37; 1449, 32) und in Folge dessen auch der Ausgang der Verwicklung ein günstiger sein kann (1453, 35).

Subjektiv entsteht nun dadurch beim Tragischen das gemischte Gefühl des Mitleids (zusammengesetzt aus der Verehrung für den Gegenstand und der Unlust über das Leiden desselben), das nach Rhet. II, 8 (1385 b, 15) und Poet. 13 (1453, 4) eine Unlust über unverdientes Leiden ist. Das tragische Mitleid richtet sonach sein Hauptaugenmerk auf den essentiellen Adel des Charakters, der das Leiden als unverdient erscheinen lässt; es wird geschwächt durch die Verschuldung, andrerseits aber wieder verschärft durch die in der Furcht hinzutretende Beziehung auf das eigene Geschick, da wir den vom Leiden Betroffenen in gewissem Maasse als einen dem allgemein menschlichen Zustande Gleichartigen ansehen dürfen.

Ebenso tritt beim Komischen, subjektiv betrachtet, ein gemischter Affekt ein. Dieser würde, wenn er sich genau, wie beim Tragischen, aus dem ursprünglichen, durch den Gesammtcharakter des Objekts erregten Grundgefühle und der Modification desselben durch das Geschick desselben zusammensetzte, kein anderer, als die νέμεσις, der gerechte Unwille, sein können. Diese gehört nach Rhet. II, 9 (1386 b, 10), wie das Mitleid, der edlen Gemüthsverfassung an, ist demselben aber insofern entgegengesetzt, als sie in einer Unlust über unverdientes Wohlbefinden oder Glück besteht und mit einer der Furcht analogen Rückbeziehung auf das eigene Geschick (Z. 20) nur in dem Falle verbunden sein könnte, wenn aus dem unverdienten Glück des Andern Gefahr für uns selbst erwüchse. In diesem Falle träte auch hier Furcht ein, was ja aber bei der nur fingirten Handlung des Dramas von vorn herein ausgeschlossen wäre.

Nun liegt aber überhaupt die ganze Sache beim Komischen anders, als beim Tragischen. Während nämlich das

objektiv den Eintritt des Tragischen bedingende Mome[illegible] die Verschuldung, nur etwas Vereinzeltes, den Gesamm[illegible] charakter des Helden nur unwesentlich Modificirendes u[illegible] die Mitleidswirkung nur leise Abschwächendes ist, verh[illegible] sich die Sache beim Komischen so, dass der Eintritt d[illegible] komischen Moments eben diesen Gesammtcharakter selbs modificirt, indem er alle übrigen Arten des *αἰσχρόν* beseitigt und nur die harmlose Gattung desselben, das *γελοῖον*, übrig lässt. Dadurch wird plötzlich und unerwartet dem Grundgefühle des Widerwillens fast vollständig der Boden entzogen und es entsteht eine Kontrastwirkung, in Folge deren der Widerwille, wenn nun auch der günstige Ausgang hinzukommt, fast in jenes Gefühl umschlägt, das Rhet. II, 9 1386 b, 30 beschrieben wird. Wie nämlich der billig Denkende bei unverdientem Glücke in Entrüstung geräth, so empfindet er bei verdientem Unglück, z. B. des Verbrechers Freude oder wenigstens keine Unlust (Z. 27) und ebenso bei verdientem Glücke (*ὡς δ' αὔτως καὶ ἐπὶ τοῖς εὖ πράττουσι κατ' ἀξίαν*). Merkwürdig ist, dass Aristoteles im Zusammenhange dieser Stelle gleich auch den selbstischen Hintergrund dieser Freude über das verdiente Glück hervorhebt: *ἀνάγκη γὰρ ἐλπίζειν ὑπάρξαι ἄν, ἅπερ τῷ ὁμοίῳ, καὶ αὐτῷ.*

Selbstverständlich kann es nicht die Meinung sein, dass Aristoteles in diesem philanthropischen Gefühl (Poet. 13, 1452 b, 38; 1453, 3) die *οἰκεία ἡδονή* des Komischen erblickt habe. Dieselbe muss vielmehr aus der Erregung eines Gefühles resultiren, das aus dem übriggebliebenen Reste des in überraschender Weise in Behagen umgewandelten Widerwillens und der Befriedigung über den nicht unverdienten glücklichen Ausgang gemischt ist.

Vielleicht ist es gelungen, hiermit wenigstens ungefähr die Region anzugeben, in der sich die aristotelische Bestimmung bewegt haben mag: der Versuch weiter vorzudringen wäre ein unberechtigtes Wagniss.

Eine wichtige Quelle der Erkenntniss gewähren für den 'weck der Komödie noch die von Bernays (Wirkung der 'ragödie) beigebrachten Belege aus Jamblichus und Proklus, ı denen beständig die Komödie neben der Tragödie aufgeihrt und das ἀποκαθαίρεσθαι nebst den verwandten Ausrücken auf sie ganz gleichmässig, wie auf die Tragödie ıgewandt wird. Freilich muss sich in allen diesen Stel-:n die gesunde und echt menschliche Sollicitationstheorie ne ascetische Vermummung gefallen lassen, nach der den ffekten wie bissigen Hunden oder wilden Thieren nur an er Kette ein mässiger Spielraum zur Bewegung gewährt ird. Daher heisst es gleich in der ersten Stelle (S. 160): eshalb pflegen wir bei der Komödie sowohl wie bei er Tragödie durch Anschauen fremder Affekte die οἰκεῖα :άθη (Bernays: „unsre eigenen") zu stillen, mässiger zu ıachen und auszuscheiden (ἀποκαθαίρομεν). Ebenso wird ı dem Proklischen Problem S. 164 auch hinsichtlich der ˋomödie das δυνατὸν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη echtfertigend hervorgehoben. Noch bestimmter wird sodann n der dritten Stelle (S. 166), nach der beide Dichtungsaren gemeinsam angehenden Bestimmung, dass sie sich vorıehmlich auf dasjenige Element der Seele richten, das zuneist den Affekten ausgesetzt sei, von der Komödie speciell usgesagt, dass sie das φιλήδονον reize und zu masslosem ˋachen (nach der Emendation von Bernays) ausbrechen lasse.

Aus allen diesen Erörterungen scheint wenigstens soiel hervorzugehen, dass nach der aristotelischen Lehre auch lie Komödie, wie die Tragödie, den Zweck verfolgt, durch ollicitation eines bestimmten Affekts oder betimmter Affekte eine ihr eigenthümliche Lust u erregen.

Es bleibt noch übrig, uns mit der eigenthümlichen, on Bernays als aristotelisch bezeichneten Bestimmung des Íramerschen Anonymus auseinanderzusetzen, dass eine Sym-

metrie des Lächerlichen in der Komödie stattfinden müsse Die gleiche Bestimmung in Beziehung auf die Furcht in der Tragödie findet sich zweimal, einmal „mit dem Zeichen des Excerpts (ὅτι) an der Spitze“ *). Wenn nun diese Symmetrie der Furcht mit Bernays dahin gedeutet werden muss, dass die Furcht das Mitleid nicht überwiegen darf, in welchem Falle sie ἐκκρουστικὸς τοῦ ἐλέου (Rhet. II, 8, 1386, 22) werden würde, so ist das eigentlich für die tragische Furcht für uns, nach dem von mir darüber Bemerkten (S. Anhang 3), eine selbstverständliche Bemerkung, die nur dadurch einen Werth erhalten kann, dass sie vielleicht eine Spur der ausdrücklichen Hervorhebung des Unterschiedes zwischen tragischer und gewöhnlicher Furcht durch Aristoteles selbst enthält. In diesem Falle würde sie in etwa das leisten, was Reinkens**) in meiner Darlegung vermisst, nämlich den Beweis des aristotelischen Ursprungs für den Unterschied zwischen tragischer und eigentlicher Furcht.

Dagegen kann ich die Forderung der Symmetrie für das Lächerliche nicht für echt aristotelisch halten, sondern nur für eine unter dem Einflusse des Missgedankens, dass es sich um eine „massvolle“ Erregung der πάθη handele der sich ja auch in den eben besprochenen neuplatonischen Stellen findet, entstandene falsche Analogie mit der Tragödie. Bernays erläutert diese Symmetrie des Lächerlichen S. 572 als ein Ebenmaass des γέλως zur τέρψις, Susemihl***) denkt an die Scham als diejenige Empfindung, die sich in der Komödie zum Lachen über die Gebrechen Anderer ebenso verhalte, wie die Furcht zum Mitleid in der Tragödie. Darin liegt wenigstens das Richtige, dass die Symmetrie auch in der Komödie, wenn sie da überhaupt stattfinden könnte, sich auf das Verhältniss eines zweiten, auf das

*) Bernays, Ergänzung S. 565.

**) Aristoteles über Kunst S. 222 ff.

***) Aristoteles über die Dichtkunst 2. Aufl. S. 298 Anm. 364.

gene Geschick rückbezüglichen Affekts zu dem in erster nie erregten beziehen müsste. Dies kann aber die Scham cht sein, da diese als Unlustgefühl (Rhet. II, 6) unmögh zu der durch das Lächerliche erregten Heiterkeit in mselben Verhältniss stehen kann, wie die Furcht zum itleid. Ueberhaupt aber giebt es beim Komischen kein m Tragischen analoges auf uns selbst bezügliches Gefühl, sser etwa dem oben angedeuteten, der Hoffnung eines beedigenden Glücksstandes auch für uns selbst. Und da n der Excerptor auch fälschlich das *γελοῖον* mit der Furcht, so eine *πρᾶξις* mit einem *πάθος*, in Parallele gestellt hat, enso wie er in der Definition *δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος* eine *ϑαρσις τῶν τοιούτων παϑημάτων* eintreten lässt, so ist wohl am rathsamsten, diese Symmetrie als eine falsche nalogie fallen zu lassen.

In Beziehung auf den Kunstzweck der Musik ist die ntersuchung nach den betreffenden Politikstellen nicht ganz icht zu führen, da hier in Zusammenhang mit der Frage ch der Verwendung in der Erziehung, die nach den verhiedenen Anwendungs-, man könnte geradezu sagen Betzungsweisen der Musik durchaus in den Vordergrund tt. Um das Richtige zu treffen, ist es erforderlich, sich die nahe Verwandtschaft des Kunstzweckes mit der instwirkung zu erinnern. Dies führt uns hinsichtlich der usik auf zwei Stellen.

Pol. VIII, 7 wird als eine besondere Benutzungweise ben andern die zur Katharsis genannt. Nicht alle Melon und Tonarten eignen sich für dieselbe, sondern nur e besondere Gattung derselben, die 1342, 4 als enthustische, Z. 9 als die Seele in Verzückung versetzende *ὀργιάζοντα τὴν ψυχήν*), Z. 15 als *καϑαρτικά* und b, 3 als *γιαστικὰ καὶ παϑητικά* bezeichnet werden. Das dieser isik entsprechende Instrument ist nach 1341, 21 die Flöte, e kein ethisches, sondern vielmehr ein orgiastisches In-

strument ist und daher zu gebrauchen, wo es sich nicht um ein Lernen, sondern um eine kathartische Wirkung handelt. Dass das Lernen sich hier auf das richtige sittliche Urtheil bezieht, scheint nach dem Zusammenhange klar. Diese Gattung von Melodien ist aber, wie der wiederholt dargelegte Gedankenfortschritt der Stelle beweist (s. Anhang 1), nicht nur zu dem nützlichen Zwecke der Heilung von krankhaft Enthusiastischen zu verwenden, sondern besitzt in Folge seiner Fähigkeit, den Affekt des Enthusiasmus bei allen Menschen zu sollicitiren und zu einem lustvollen Sichauswirken zu bringen, zugleich eine universelle Kunstwirkung und einen universellen Kunstzweck.

Was aber diese Stelle nur für eine bestimmte Gattung der Musik und in Bezug auf einen einzigen Affekt ausspricht, das wird 1340, 9 unter ausdrücklicher Bezugnahme auf jene Einwirkung auf den Enthusiasmus allgemein von der Musik behauptet, dass sie nämlich in Folge der Genauigkeit, mit der sie alle *ἤθη*, also die Affekte und die Tugenden, nachbilde, die entsprechenden Stimmungen in der Seele errege. Z. 12: *ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς*. Z. 22: *μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τῶν τοιούτων*. Als Beispiele der durch die Musik dargestellten *ἤθη* werden ausser dem Enthusiasmus genannt: *ὀργὴ καὶ πρᾳότης, ἀνδρία, σωφροσύνη καὶ πάντα τὰ ἐνάντια τούτοις*, dann aber das Wirkungsgebiet der Musik ohne Einschränkung auf den ganzen Umkreis der *ἠθικά*, d. h. der dem *ἦθος* der Seele angehörigen Erscheinungen, der *ἤθη*, ausgedehnt. Nun spricht freilich Aristoteles in dieser Stelle zunächst von der ethischen Jugenderziehung, wenn wir aber erwägen, dass er das *γίγνεσθαι συμπαθεῖς* mit den dargestellten *ἤθη* als die höhere Wirkung der Musik, gegenüber der *κοινὴ* oder *φυσικὴ ἡδονή* anführt, so ergiebt sich daraus die Berechtigung, in der Sollicitation der *ἤθη* diese höhere Kunstwirkung

der Musik zu erkennen. Damit stimmen denn auch die Stellen K. 3 (1338, 13 u. 20), nach denen die Musik als Quelle jener höheren Lust, die für die διαγωγὴ τῶν ἐλευθέρων geeignet ist, hingestellt wird und ferner diejenigen Stellen, die gegenüber der gemeinen Lust an der Musik die Erkenntniss der schönen, das heisst der die guten ἤθη darstellenden Melodien und Rhythmen erfordern (1340, 16; 1341, 13). Letztere nämlich setzen das γίγνεσθαι συμπαθεῖς voraus. Hiernach beruht also die höhere Lustwirkung der Musik auf dem Erregtwerden durch die in ihr dargestellten Gemüthsstimmungen.

Auch bei der bildenden Kunst liegt der Uebelstand vor, dass sich Aristoteles nirgends ausdrücklich über den Kunstzweck ausgesprochen hat, sondern dass ihre Wirkung ebenfalls nur bei Gelegenheit der Erziehung Pol. VIII, 5 zur Sprache kommt. Doch findet sich hier wenigstens ein Ausdruck, der für unsern Zweck ausreicht. Es heisst nämlich 1340, 31 in Beziehung auf die Werke der bildenden Kunst: καὶ πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν. Die τοιαύτη αἴσθησις aber ist nach dem Zusammenhange das in dem Kunstwerk dargestellte πάθος oder sonstige ἦθος. Ausführlicher kann davon erst bei der Lehre von der Nachahmung die Rede sein, doch genügt der Satz vollkommen, um zu beweisen, dass auch für die bildende Kunst Aristoteles den Zweck in die durch die Darstellung eines ἦθος bewirkte Erregung des gleichartigen ἦθος und die daraus resultirende Lust setzt.

Es wäre nun für den Schematiker recht erfreulich, wenn sich die oben angestellte Betrachtung über die verschiedene Dignität der Lust in der Art mit der andern über die verschiedenen Arten der Lusterregung durch die Kunst combiniren liesse, dass die bloss Erholung bewirkende Lust mit der Freude an den blossen Darstellungsmitteln der Kunst,

die in die Eudämonie aufgenommene Lust dagegen mit dem höheren Genusse, der aus der vollen Verwirklichung des Kunstzweckes im percipirenden Subjekte sich ergiebt, zusammenfassen liesse. Nun ist es zwar nicht zu verkennen, dass zwischen den beiden Eintheilungsarten gewisse Beziehungen obwalten; dass einerseits der in freier Musse lebende Gebildete für die volle Wirkung der vollendeten Kunst die höchste Empfänglichkeit besitzen, andrerseits der nur zur Erholung von schwerer Arbeit an der Kunst Theilnehmende häufig nur an der äusseren Schale der angewandten Darstellungsmittel kleben wird: aber ein vollständiges Ineinanderfallen der beiderseitigen Gebiete ist darum doch nicht die Meinung des Aristoteles. Es braucht, um dies zu erweisen, nicht daran erinnert zu werden, dass ja die Darstellungsmittel einen wesentlichen Antheil an der Erreichung des Kunstzweckes haben, dass also die Zweckwirkung eben nur durch die Wirkung der Mittel erreicht wird. Vielmehr fasst Aristoteles die verschiedenen Arten der Lust gerade da, wo er von der allgemeingültigen Wirkung der Kunst spricht, unterschiedslos wieder zusammen und wir finden daher 1341 b, 41 die *διαγωγή* mit der Erholung zu einer gemeinsamen Kategorie zusammengenommen: und ferner findet sich überall, wo von der specifischen Kunstwirkung die Rede ist, ihre Allgemeinheit hervorgehoben. So in Bezug auf die Tragödie *πᾶσι* 1341, 14, in Bezug auf die enthusiastische Musik *τοῖς ἀνθρώποις* Z. 16, in Bezug auf alle Musik *πάντες* 1340, 13; desgl. Z. 31 in Bezug auf die bildende Kunst. Natürlich ist diese Allgemeinheit besonders nach den Bemerkungen über die *κοινή* und *φυσικὴ ἡδονή* von der Musik cum grano salis zu verstehen; sie ist eine principielle, sofern ja die Kunstwirkung als der allgemeinen Menschennatur angepasst, auch allgemein zugänglich sein muss, ohne darum eine quantitativ allgemeine zu sein.

Es bleibt noch ein Wort zu sagen über diejenige Wir-

kung der Lust, vermöge deren sie sittlich förderlich oder schädlich wirkt. Die aristotelische Ansicht hierüber ist folgende. Je mehr eine Kunst im Stande ist, unmittelbar in die ἤθη zu versetzen, desto vorsichtiger muss man sein, die noch unerzogene Jugend, die weder durch Gewöhnung in ihren Affekten schon das Mittelmaass der ethischen Tugend erreicht hat, noch ein festes Urtheil besitzt, nach dem sie in denselben das Berechtigte vom Verwerflichen unterscheiden, jenem zustimmen, dieses verabscheuen kann, ohne Wahl den Einflüssen derselben auszusetzen. Für die Jugend existirt der blosse Kunstgenuss noch nicht, weder im Sinne der *παιδιά* und *ἀνάπαυσις*, noch der *διαγωγή* (1339, 26), wenngleich z. B. die Musik ein angenehmes und wohlthätiges Mittel ist, sie zu beschäftigen, ein Ersatz der Kinderklapper für Grössere (1340 b, 26). Der Jugend dürfen daher nur solche Kunsterzeugnisse zugeführt werden, in denen Gemüthsrichtungen dargestellt werden, die nach den Lehren der Ethik mustergültig, liebenswerth und nachahmungswürdig sind. Dies gilt schon von der Malerei, wo die Jugend die Gemälde eines Polygnot, der nicht nur nach Poet. 6 (1450, 28) ein guter Darsteller von ἤθη, sondern auch nach Poet. 2 (1448, 5) ein Darsteller von guten ἤθη war, geniessen soll; dagegen soll der karrikirende oder Unedles darstellende Pauson ihr vorenthalten werden. Auch Pol. VII. 17 (1336 b), wo überhaupt die Fürsorge für die richtige ethische Gewöhnung der Jugend durch Fernhaltung des Ungehörigen den Gegenstand der Darstellung bildet, wird (Z. 14 f.) die Fernhaltung unpassender bildlicher Darstellungen verlangt. Nach derselben Stelle soll der Jugend das Anschauen von Komödien und „Jamben“, worunter vielleicht karrikirende Possen zu verstehen sind, gesetzlich verboten werden, mit der dem Horazischen: Quo semel est imbuta recens servabit odorem testa diu (Ep. I, 2, 69) analogen Begründung; *πάντα γὰρ στέργομεν τὰ πρῶτα μᾶλ-*

λον. (Z. 33). Die sorgfältigste Beachtung aber erheischt i dieser Beziehung die Musik, die nach Aristoteles richti angewandt, ein hervorragendes sittliches Bildungsmittel de Jugend ausmacht. Unter strenger Festhaltung dieses Ge sichtspunktes wird daher Pol. VIII, 6 das Maass der eige nen Musikübung der Jugend und die richtige Wahl der In strumente, c. 7 die hierzu tauglichen Tonarten und Melo dien untersucht. Die zu Anfang von K. 7 in Aussicht ge stellte Ausdehnung dieser Bestimmungen auch auf die Rhyth men bildet den Anfang derjenigen Partien am Schlusse de Politik, deren Verlust wir schmerzlich zu beklagen habe Doch bildet einen kleinen Ersatz für das Verlorene die vor läufige Erwähnung dieses Punktes in K. 5, 1340 b, 7 in Ve bindung mit Stellen wie Rhet. III, 8 und Poet. 4 (1448 b, 30

Hat nun nicht Aristoteles sich mit dieser Beschrän kung der ethischen Wirkung der Kunst auf die Jugende ziehung einer Inconsequenz schuldig gemacht? Und lieg nicht diese ganze Sollicitationswirkung genau auf dem Ge biete der ethischen Tugend, so dass sie den Gesetzen de selben gehorchen muss? Musste er nicht auch dem E wachsenen aus sittlichen Gründen verbieten, an Darstellun gen des Unedlen Theil zu nehmen? Wir kommen mit die sen Fragen auf die besonders seit der Bernaysschen Ka tharsiserklärung streitig gewordene Stellung des Aristotele zur sittlichen Wirkung der Kunst.

Es ist hierauf dreierlei zu antworten. Erstens ha Aristoteles das hohe Verdienst, das ihm nicht verkümme werden darf, zum ersten Male die reine Kunstwirkung v der sittlichen strenge geschieden zu haben. Zweitens hä er mit Recht für den Erwachsenen die Gefahr für unen lich viel geringer, da derselbe, wenn sittlich gebildet, s wohl in seinen Affekten selbst die gewohnheitsmässige Ric tung auf die sittliche Mitte besitzt, als auch die Gabe d sittlichen Urtheils und des richtigen Liebens und Hasse

an den Kunstwerken auszuüben vermag; wenn nicht sittlich gebildet, jedenfalls doch auch in seinen ἕξεις so befestigt und erstarrt ist, dass auch durch eine sittlich verwerfliche Kunst viel weniger an ihm verdorben werden kann, als durch die beständige Bethätigung seiner Richtung im handelnden Leben geschieht. Drittens stellt ja auch Aristoteles die Kunst, die die edleren Gemüthsrichtungen darstellt, über die komische und ist gewiss, dass die sittlich höher Stehenden auch in der Kunst den Genuss aus den edleren Affekten dem aus den unedleren vorziehen werden. Denn gerade mit Bezug auf die Kunst, speciell die Musik, wird 1338, 7 von der ἡδονή in der διαγωγή gesagt, dass nicht alle sie in gleicher Weise sich auswählen, sondern ein Jeder nach seinem Wesen und seiner sittlichen Beschaffenheit, der Beste aber die beste und aus der edelsten Quelle stammende. Dass es aber schon unter den Affekten an und für sich edlere und minder edle giebt, sagt Rhet. II, 9 (1386 b, 12 und 33), wo Mitleid, gerechter Unwille, Freude über verdientes Glück und Unglück eines Andern dem ἦθος χρηστόν, Neid und Schadenfreude aber dem entgegengesetzten ἦθος zugerechnet werden. Im Allgemeinen jedoch erscheinen die Affekte an sich als ein sittliches Adiaphoron, wie Eth. Nic. II, 4 (1105 b, 28): πάθη μὲν οὖν οὐκ εἰσὶν οὔθ' αἱ ἀρεταὶ οὔθ' αἱ κακίαι, ὅτι οὐ λεγόμεθα κατὰ τὰ πάθη σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι, κατὰ δὲ τὰς ἀρετὰς ἢ τὰς κακίας λεγόμεθα, καὶ ὅτι κατὰ μὲν τὰ πάθη οὔτ' ἐπαινούμεθα οὔτε ψεγόμεθα (οὐ γὰρ ἐπαινεῖται ὁ φοβούμενος οὐδὲ ὁ ὀργιζόμενος οὐδὲ ψέγεται ὁ ἁπλῶς ὀργιζόμενος ἀλλ' ὁ πῶς).

Es kann auffallen, dass Aristoteles bei seinen häufigen und eingehenden Erörterungen über die Affekte und über das Wesen der Lust*) nicht auch ausser Zusammenhang mit der Kunst darauf gekommen ist, die psychologische

---

*) Zu vergleichen Zeller, 2. Aufl. II, 2, S. 477, besonders Anm. 3.

Erscheinung zu erwähnen, dass die blosse kräftige E
gung auch der unlustvollen Affekte ein Lustgefühl erwe
Ich finde nur eine Stelle, wo ein schmerzliches Gefühl
gleich als lustvoll bezeichnet wird, aber nicht sowohl
Grund seiner Erregung, als weil es zugleich mit luste
genden Vorstellungen verknüpft ist. Rhet. I, 11 (137
24) heisst es von dem Liebenden: „deshalb erwächst i
auch wenn er über die Abwesenheit des geliebten Ge
standes traurig ist, und im Leid und in der Klage
Art von Lust; die Trauer nämlich hat ihren Grund in
Abwesenheit, die Lust aber in dem Gedanken an Je
und gewissermaassen einem Anschauen desselben, und
er that und wie er war. Darum hat auch jenes Dich
wort Recht:

ὣς φάτο τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἵμερον ὦρσε γόοιο

Mit der Anführung dieses Verses aus Il. XXIII,
wo Achilleus eben von dem ihm im Traume erschiene
Schatten des Patroklos gesprochen hat, deutet Aristot
selbst auf eine merkwürdige Analogie seiner Sollicitati
lehre mit einer bei Homer häufig ausgesprochenen V
stellung hin. Nach dieser Vorstellung ist es ein inn
Bedürfniss des Trauernden, seiner Trauer einen Ausdr
zu geben. Diese öfter erwähnte Sehnsucht nach der W
klage (Odyss. 4, 113; Il. 17, 37; 23, 14) beruht freilich s
auf einem bestimmten eigenen Unglück, andrerseits
doch auch auf dem allgemeinen Bedürfniss der Mensc
natur nach einem Sichauslebenlassen auch der schme
chen Gefühle. Daher auch die Befriedigung dieses Bed
nisses als ein *τέρπεσθαι γόῳ* oder *γόοιο* (Od. 4, 102; Il.
10), ein sich Ersättigen an der Wehklage, bezeich
wird. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses wird Il. 24,
(*ἐπὴν γόου ἐξ' ἔρον εἵην*) geradezu mit demjenigen A
druck bezeichnet, der sonst für die Befriedigung des
dürfnisses nach Speise und Trank üblich ist. Eine and

Reihe von Zeugnissen, die beweisen, wie sich im vorigen Jahrhundert, unabhängig von Aristoteles und sogar in Opposition gegen den vermeintlichen Aristoteles, sein Gedanke neu entwickelte, ist im Anhang 7 zusammengestellt.

Dass nun von dieser genauen Bestimmung des Zweckes aus eine scharfe Umgrenzung des Gebietes der Kunst erfolgen muss, versteht sich von selbst. Was nicht durch Erregung von Affekten Lust bereitet, gehört nicht zur Kunst. Durch diesen Prüfstein wird Manches als überhaupt nicht zur Kunst gehörig erkannt, Manches wenigstens insoweit von ihr ausgeschlossen, als es zeitweilig einem andern, der Kunst fremden Zwecke dienstbar gemacht wird. Als ein lehrreiches Beispiel des ersten Falles kann das Exempel dienen, an dem Aristoteles Poet. 4 die dem Menschen angeborene primitive Freude an der Nachahmung erläutert. Der einfache Mensch, der ein Bild einer ihm bekannten Persönlichkeit sieht, ruft erfreut aus: ὅτι οὗτος ἐκεῖνος! Als die Quelle der Freude wird hier ausdrücklich die blosse Perception, das μανθάνειν und συλλογίζεσθαι bezeichnet. Ob dies Portrait an sich ein Kunstwerk ist oder nicht, ist für den, der sich bloss über das Wiedererkennen des dargestellten Objekts freut, gleichgültig; für ihn liegt hier kein Kunstwerk vor*).

Nach demselben Kriterium nun gehören die physiologischen Lehrgedichte des Empedokles Poet. 1 (1447 b, 18) und Aehnliches (Z. 16) nicht zur hedonischen Kunst, und würde ebenso wenig ein Kunstwerk liefern, wer das Geschichtswerk des Herodot in Verse brächte (c. 8, 1451 b, 1). Nach ihm ist aber auch die Baukunst, die Aristoteles durchaus nur nach dem nützlichen Zwecke zu würdigen weiss, und bei der ja auch in der That dieser stets in vorderster Linie steht, von der hier in Rede stehenden Kunst aus-

*) Genau dasselbe Beispiel wendet Aristoteles auch Rhet. I, 11, 1371 b, 5 an.

zuschliessen. Und Aristoteles scheint hierbei vollkomm im Rechte zu sein, da die Baukunst auch in ihrer höchst Entfaltung nur ein Analogon des Kunsthandwerks bild das nützliche Gegenstände durch Verwendung künstlerisc Motive veredelt und schmückt.

Zu der zweiten Gattung des Auszuscheidenden geh zunächst der Fall, dass die Ergötzung an den Darstellun mitteln kleben bleibt, von dem Zwecke der Kunst al nicht berührt wird. Ferner aber gehört dahin der F der Benutzung der Musik zu nützlichen Zwecken, auf w cher die von Aristoteles Pol. VIII, 7 mit Beifall angefüh Eintheilung der Musik in ethische, praktische und entl siastische oder kathartische (1341 b, 34; 1342, 15) zu l ruhen scheint. Die ethische in ihrer Verwendung zur l ziehung, die praktische zu irgend welchen andern Zweck mag dies nun das Marschiren, Signalgeben, die Erregu einer kriegerischen Stimmung vor dem Kampfe oder so etwas sein, die kathartische in ihrer cultischen Verwendu wo sie den Enthusiasmus hervorruft (1340, 10) oder in d psychiatrischen, wo sie ihn stillt (1342, 8): sie alle k nen keinen Anspruch darauf erheben, in diesem Mome gleichzeitig Kunst zu sein, da sie entweder den Endzwe der Kunst überhaupt nicht verfolgen, oder doch, was no wendig mit dazu gehört, dieser Endzweck augenblickli weil er es für sie gar nicht ist, an den percipirenden dividuen gar nicht verwirklicht werden kann.

Unter dasselbe Urtheil aber würden alle Künste fall so lange sie sich noch nicht von dem mütterlichen Bod ihrer cultischen Ursprungsstätte (Götterbilder, heilige M sik, heilige Tänze) losgelöst und zur ausschliesslichen V wirklichung des Kunstzweckes erhoben haben. Ebenso volksthümlichen *αὐτοσχεδιάσματα* Poet. 4, die zwar die E mente der Kunst in sich enthalten, aber sich noch ni

zu einer auch nur ahnenden Verfolgung des Kunstzweckes erhoben haben.

Durch diese Betrachtung nun erledigt sich denn auch der eine der beiden Einwände, die Teichmüller im zweiten Theile seiner „Forschungen“ gegen die Bernayssche Katharsiserklärung vorgebracht hat. Er stellt S. 135 die Frage auf, ob die Tragödie ein Werk der nützlichen Kunst sei, und meint, Bernays müsse dieselbe ebenso, wie Lessing, bejahen, da der von ihm aufgestellte Kunstzweck „genau innerhalb desselben Gesichtsfeldes“, nämlich des praktisch-nützlichen, bleibe. Hätte der Urheber dieses Einwandes nur recht die einschlagenden Stellen des Aristoteles und die wiederholt von mir gegebenen Hinweise auf diese Stellen gelesen, so hätte er diesen Einwand nicht erhoben. Die primitive musikalische Katharsis habe ich im vorletzten Absatze seiner Verurtheilung preisgegeben; bei der Tragödie, die bei Aristoteles immer nur im reinen Aether der vollen Kunsthöhe dasteht, ist von einer solchen „Benutzung“ zu einem der Kunst fremdartigen Zwecke überhaupt wohl nur theoretisch die Rede und ist es auch Bernays nie eingefallen, eine solche lehren zu wollen.

4. Der Begriff der Kunst.

Nachdem der Zweck der Kunst festgestellt ist, könnten nach der aristotelischen Auffassung der vier Principien die andern aus demselben durch ein synthetisches Verfahren abgeleitet werden. Da es aber nicht sowohl darauf ankommt, aus dem aristotelischen Princip selbst Consequenzen zu ziehen, als vielmehr die von ihm selbst daraus entwickelten Consequenzen zu erkennen, so haben wir uns weiter nach den von ihm getroffenen Bestimmungen umzusehen.

Als den Begriff der Kunst nun stellt Aristoteles in unzweideutiger Weise die Nachahmung hin. Dies wird gleich in den ersten Sätzen der Poetik in Bezug auf die

Hauptgattungen der Poesie, einen erheblichen Theil der Musik, die bildende Kunst und die Tanzkunst ausgesagt und zwar was hier nochmals in Erinnerung gebracht werden mag, für diejenigen dieser Kunstgattungen, die ausser dem schaffenden Künstler noch einer ausführenden Darstellung durch Schauspieler, Musiker, Sänger, Tänzer bedürfen, nicht im Hinblick auf die Letzteren, sondern auf die schöpferische Thätigkeit selbst. Von den zahlreichen andern Stellen der Poetik, die diese Begriffsbestimmung beweisen, sei nur die eine noch angeführt, in der die Benennung der Dichtungsgattungen nach der Versart mit der Bemerkung zurückgewiesen wird: „sie benennen nicht nach der Nachahmung die Dichter, sondern nach dem Metrum.“ (1447 b, 15.) Ebenso 1451 b, 28: *ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν.*

Derselbe Begriff wird dann auch Pol. VIII, 5 für die Musik in Anspruch genommen. Die Musikstücke sind *ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις* (1340, 18) sie werden mit concretem Gebrauche des Wortes *μιμήσει* genannt (Z. 13) und in emphatischem Sinne des Wortes, im Gegensatze gegen die geringere Intensität der Nachbildung in der bildenden Kunst *μιμήματα* (Z. 39).

Was bedeutet nun Nachahmung? Es ist durchaus unstatthaft, wie Vahlen thut*), den Begriff aus seiner natürlichen Bedeutungssphäre herauszurenken und zu erklären „Dichterische Umbildung und künstlerische Gestaltung eines gegebenen Stoffes.“ Nachahmung ist Nachahmung, das heisst eine Art des Schaffens, der *ποίησις*, und zwar die

---

*) Beiträge I, S. 266. Die Stelle 1451 b, 27, die er S. 294 als Beweisstelle für diese Bedeutung von μίμησις anführt, kann, wie schon der Schlusssatz: μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις beweist, als solche nicht gelten, d. die Handlungen ja nicht, wie ein Sagenstoff, als etwas positiv Gegebenes betrachtet werden können. Auch der Zusammenhang, auf den später eingegangen werden soll, verlangt die von Vahlen angenommene Bedeutung nicht.

jenige Art, die ihr εἶδος, ihr Vorbild, nicht bloss im Gedanken des Schaffenden, sondern schon in einer objektiven Verwirklichung in der Erscheinungswelt vor sich hat. Sie hat mit der ganzen Gattung gemein die Nothwendigkeit eines Substrats oder Materials, in das sie hineinbildet, das οἷς oder ἐν οἷς μιμοῦνται. Dagegen kommen ihr als specifische Differenz zu die beiden andern Bestimmungen, mit denen Aristoteles in der Poetik operirt, das ἅ und das ὡς. Da sie nämlich nicht nur ein ideelles, sondern ein reales Vorbild hat, so ist bei der Nachahmung die Rede von einem G e g e n s t a n d e der Nachahmung, wovon bei den übrigen Arten der ποίησις nicht gesprochen werden kann. Man könnte dafür auch den Ausdruck „Stoff" gebrauchen, wenn dieser nicht wegen seiner Verwendung für die ὕλη an Zweideutigkeit litte. Durch diese Duplicität, die sich bei der Nachahmung durch das Verhältniss von Gegenstand und Nachbildung einstellt, entsteht dann, wie auf Seiten des hervorbringenden Künstlers die innere Vermittelung durch das Vorstellen*), so auf Seite des Geniessenden der von Aristoteles Poet. 4 eingeführte überaus wichtige Begriff der μάθησις, d. h. der zwischen Gegenstand und Nachbildung im wahrnehmenden Subjekt vermittelnden P e r c e p t i o n.

Ebenso ist aber auch der Nachahmung specifisch eigenthümlich das ὡς. Während nämlich bei jeder andern Art der ποίησις die Wiedergabe des ideellen Urbildes nur entweder richtig, d. h. dem Zweck oder Begriff entsprechend, oder falsch, d. h. beiden nicht entsprechend ist, was in jedem von beiden Fällen die Folge der grösseren oder geringeren Geschicklichkeit des Arbeitenden ist, kommt bei der Nachahmung ausser diesem qualitativen Wie noch ein modales Wie in Betracht, das freilich seine wahre Natur und Eigenthümlichkeit erst in der künstlerischen Nachah-

---

*) Teichmüller, Forschungen II, S. 149 ff.

mung entfaltet, also auch erst nach der Feststellung des Begriffes desselben vollständig erfasst werden kann. Es betrifft vornehmlich die Intensität der Wiedergabe.

Vorläufig jedoch scheint mir in Vorstehendem die innere Nothwendigkeit und Vollständigkeit der drei von Aristoteles bei der Nachahmung angewandten Gesichtspunkte erwiesen zu sein. Zugleich ist klar, dass die nähere Würdigung des *οἷς μιμοῦνται* der Lehre vom Material, die des *ὡς μιμοῦνται* der von der *τέχνη* als dem *ὅθεν ἡ κίνησις* angehört, so dass für die genauere Bestimmung des Begriffs der künstlerischen Nachahmung, zu der ich jetzt übergehe, zunächst nur der Gesichtspunkt des *ἃ μιμοῦνται* in Betracht zu ziehen ist.

Ich sage: der künstlerischen Nachahmung, denn der Begriff Nachahmung an sich ist ein so weitschichtiger und unbestimmter, dass er sich durchaus nicht mit dem der hedonischen Kunst deckt. Abgesehen von der ganz verallgemeinerten Bedeutung „es machen, wie", die das Verbum *μιμεῖσθαι* sogar in einer Poetikstelle, und zwar unmittelbar neben dem Vorkommen in streng technischem Sinne zeigt*), wird von *μίμησις* in vielen Beziehungen geredet, wo von Kunst keine Rede ist. Nachahmungssüchtig (*μιμητικά*) sind manche Thiere, wie die krummkralligen, speciell die Ohreule, die ein *κόβαλος* (Schelm) und *μιμητής* ist (597b, 23 u. Fragm. 276). Das nachahmungssüchtigste Geschöpf ist der Mensch; ihm ist das Nachahmen *σύμφυτον ἐκ παίδων*: durch Nachahmen macht er die ersten Schritte auf dem Wege seiner geistigen Entwicklung (Poet. 4). Bei den letzten Worten können wir z. B. an die Entwicklung des Sprachvermögens denken. Den menschlichen Nachahmungstrieb überhaupt, den Aristoteles ja im Zusammenhang dieser Stelle als eine *αἰτία φυσική* der Dichtkunst bezeich-

*) c. 15, 1454b, 8: ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους.

net, hat er wohl nicht als ein ganz selbständig für sich dastehendes Vermögen, gewissermassen als einen eigenen „Seelentheil“, gedacht wissen wollen, sondern als die natürliche Folge einer in erhöhtem Grade entwickelten Sensibilität des Wahrnehmungsvermögens. — Auch die menschliche Stimme ist ein in hohem Grade nachahmungsfähiges Organ (*μιμητικώτατον τῶν μορίων* Rhet. III, 1; 1404, 23); daher die Künste des rhapsodischen Vortrags (also die epische Deklamation), die Sehauspielerkunst und andre auf sie zurückgeführt werden. Daher wird denn auch diesen Künsten, die sich doch zu den hier besprochenen nur wie der Demiurg zum Architekten verhalten und gewissermassen Nachahmungen der Nachahmung sind, das Prädikat nachahmend nicht versagt. So Poet. 26 (1462, 10): *ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.* Ebenso heisst es Probl. XIX. (918b, 27): *ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χόρος ἧττον μιμεῖται.* Die genauere Bestimmung des hier zu Grunde liegenden Begriffs ergiebt sich aus dem Gegensatz des Dilettanten gegen den professionsmässigen Darsteller. Ersterer bleibt in seinem eigenen *ἦθος* (Z. 24: *οἱ τὸ ἦθος φυλάττοντες*), daher auch mehrere Gattungen von Compositionen, wie die Nomen und Dithyramben in der älteren Zeit, als noch die Freien selbst den Chor bildeten (Z. 20), antistrophisch waren, d. h. eine einfachere und leichter auszuführende Compositionsweise befolgten (Z. 24), später aber, als Agonisten, professionsmässige Künstler, die Ausführung übernahmen, durchcomponirt wurden (Z. 15) und in Folge davon ihr Vortrag mimetisch wurde (Z. 19).

Um nun den genaueren Begriff der Nachahmung in der Kunst zu finden, muss, wie schon bemerkt, gefragt werden: **was** ahmt die Kunst nach? So deutlich nun die hierauf von Aristoteles ertheilte Antwort ist, so wenig hat sie bis jetzt Beachtung gefunden. Vielmehr stellt sich hier die landläufige, aber durchaus unaristotelische Antwort ein:

die Natur! Woran sich dann sofort weiter entweder platt realistische Theorie mit ihrem utile cum dulci, o die idealistische Umdeutung der Nachahmung auf die I oder das Ideal der Natur anreiht*). Der Begriff der N turnachahmung spukt bei Lessing in der Dramaturgie u im Laokoon nicht minder, wie bei seinen französischen Ge nern**); unter den Neueren findet sich, soviel ich seh ein vereinzelter Ansatz zur positiv aristotelischen Auffa sung nur bei Eduard Müller, Geschichte der Theorie, I. S. 6 u. 9 ff.

Und doch enthält diese Nachahmung der Natur nicht in sich, was die hier in Rede stehende Kunst als nur ih eigenthümlich von allem Andern absonderte. Nach der obe gegebenen Auslegung der Stelle 199, 15 in Verbindung mi 381 b, 3 ist die Nachahmung der Natur in ihrer immanen ten Zweckmässigkeit gerade eine Eigenthümlichkeit eine Theiles der nützlichen Kunst. Ebenso findet sich die Nach ahmung der Natur, nämlich der menschlichen Natur, be dem Kinde in der besprochenen Stelle, das durch Nachah mung die ersten Schritte auf dem Wege seiner Ausbildun macht. Und was für Bestimmungen über die Gegenständ der Nachahmung müssten wir dann z. B. bei der Musik er warten, wenn Aristoteles in ihr nichts als eine Naturnach ahmung gefunden hätte? Müssten wir nicht ihr Wesen i allerlei spielende Nachahmungen von Schällen und Natur lauten gesetzt erwarten? Wie tief ist dagegen die aristo telische Bestimmung des Wesens der Musik!

*) So z. B. bei Sträter, die aristotelische Poetik (Zeitschrift für Ph losophie und philosophische Kritik. Neue Folge, 39. Band 1861) S. 235

**) Der eigentliche Urheber der ästhetischen Theorie von der Nachal mung der Natur ist Batteux; ihn nennt Göthe (Werke B. 36 S. 158) de „Apostel des halbwahren Evangeliums der Nachahmung der Natur, d allen so willkommen ist, die bloss ihren Sinnen vertrauen und desse was dahinter liegt, sich nicht bewusst sind."

Ueberhaupt ist der Missgedanke: Nachahmung der Natur wohl an dem ganzen Missbehagen Schuld, mit dem wir nicht umhin können, den Begriff der Nachahmung trotz der Aufnahme, die er in die Aesthetik gefunden, als einen unfruchtbaren Acker, dem sich kein Ertrag abgewinnen lässt, zu betrachten, und der Verurtheilung, die die aristotelische Kunstlehre z. B. bei August Wilhelm v. Schlegel gefunden hat*).

Wie bestimmt denn nun aber Aristoteles die Gegenstände der Nachahmung? Es muss hier sofort ein Unterschied unter den Künsten gemacht werden. Entweder nämlich sind die Gegenstände der Darstellung identisch mit dem, dessen Erregung Zweck der Kunst ist, oder das Dargestellte ist ein Gegenständliches, als dessen Wirkung auf den Zuschauer erst der Zweck der Kunst resultirt. Das erstere ist der Fall bei Musik und bildender Kunst, das letztere bei der dramatischen und epischen Poesie. Hier ist die Stelle, wo der Begriff der *μάϑησις* nach Poet. 4 (1448 b, 16) zur vollen Geltung kommt, für den in dem dort vorliegenden Falle auch der Ausdruck *συλλογίζεσϑαι* gebraucht und als deren Resultat das Erkennen des Urbildes in dem Porträt, das *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος,* bezeichnet wird. Diese für den Geniessenden zwischen Nachbildung und Gegenstand vermittelnde und also das Eintreten der Wirkung bedingende Perception ist im ersteren Falle eine unmittelbar eintretende, im andern Falle eine durch die Perception eines Gegenstandes vermittelte.

*) Hierher gehört die treffliche Bemerkung von Ed. Müller (Anzeige von G. Zillgans, Aristoteles und das deutsche Drama, Jahrbücher für Philol. 1870, S. 107), dass von einer Nachahmung der Natur in dem Sinne, nach dem die Natur der Inbegriff des durch die Sinne Wahrnehmbaren ist, schon deshalb bei Aristoteles nicht die Rede sein kann, weil diese Natur, die natura naturata, ihm seinem Sprachgebrauche nach noch völlig fremd ist und nur eine schaffende Natur, die natura naturans, die δημιουργήσασα φύσις, von ihm gekannt wird.

Beginnen wir mit der bildenden Kunst. Aristoteles stellt 1340, 28 eine Prüfung und Vergleichung der Sinne hinsichtlich ihrer Kunstfähigkeit an. Der Maassstab für diese Prüfung ist, ob sie im Stande sind, ein *ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν* wahrzunehmen. Schon hier stellt sich mit vollkommener Klarheit heraus, was Aristoteles für den Gegenstand der künstlerischen Nachahmung hält. Dem Geschmacks- und Gefühlssinn nun wird diese Fähigkeit abgesprochen; dass der Geruch hier nicht erwähnt wird, ist eine durch die Selbstverständlichkeit der Sache entschuldbare Kürze, die übrigens ihre Ergänzung an der vollständig parallelen Stelle Probl. XIX, 29 (920, 3) findet. Hier wird die Frage aufgeworfen: Warum gleichen die Rhythmen und Melodien, die lautbar sind (also durch den Gehörssinn percipirt werden), den *ἤθη* (*ἤθεσιν ἔοικεν*: der Ausdruck ist völlig parallel dem *ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν*), die Geschmäcke aber nicht, und ebenso wenig die Farben und Gerüche? Wir sehen, der Maassstab ist der gleiche; statt des Gefühlssinns tritt hier der Geruch auf; die Verurtheilung auch der bildenden Kunst, wenigstens hinsichtlich der Farben, geht an Strenge anscheinend über das Poet. 1, wo die Farben wenigstens mit genannt sind (auch in der Politikstelle werden sie wenigstens einmal mit erwähnt), angenommene Maass hinaus. Gleich streng drückt sich das 27. Problem aus: *Διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν; καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος· ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει.* Doch wird sich vielleicht für diese Abweichung von der Auffassung der Poetik und Politik an einer späteren Stelle noch ein Grund finden lassen. Wir kehren jedoch zur Politikstelle zurück, da die Antworten in den Problemen einen fremdartigen, wie es scheint, mit den Bestimmungen in der Politik nicht zusammenstimmenden Sinn ergeben*). Hier wird denn nun dem

---

*) Probl. 29: ἢ ὅτι κινήσεις εἰσὶν ὥσπερ καὶ αἱ πράξεις; ἤδη δὲ τ

Gesichtssinn in mässigem Grade (ἠρέμα) die Fähigkeit der ethischen Perception zugesprochen. Es seien nämlich die σχήματα, die Gestalten der bildenden Kunst, von dieser Art, wenn auch nur in geringem Maasse; doch nähmen Alle an der dadurch hervorgebrachten Empfindung Theil. Freilich seien die Gestalten und Farben keine Ebenbilder (ὁμοιώματα) der ἤθη, sondern nur σημεῖα. Es folgt nun ein Satz, der wie es scheint, einer Textverbesserung bedürftig ist. Er lautet: *καὶ ταῦτ' ἐστὶν ἐπὶ τοῦ σώματος ἐν τοῖς πάθεσιν*. Es muss gelesen werden *ταὐτά*, nämlich *τὰ σημεῖα*. Es soll die, wenigstens semiotische Uebereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde hervorgehoben werden. Auch der Körper ist ein Sichtbares; auch an ihm können nur die äusseren Zeichen der Vorgänge im ἦθος, für die hier bezeichnend das Wort πάθη eintritt*), hervortreten. Daher können auch diejenigen Künste, die an das Sichtbare gebunden sind, die bildenden, eben nur diese an den Körpern hervortretenden σημεῖα der πάθη nachahmen; sie können die sinnlichen Vorgänge nur symptomatisch, durch Nachbildung der aus ihnen resultirenden Körperbewegungen in Stellung und Haltung, Gebärden und Zügen darstellen.

Es ergiebt sich als der Begriff der bildenden Kunst die Darstellung von seelischen Vorgängen, Affekten; ebenso, dass sie den Zweck aller Kunst, der auch der ihrige ist, Affekte zu erregen, nur durch nachahmende Darstellung der gleichen Affekte zu erreichen vermag. Dass sie den Zweck erreicht, beweist der Satz: *καὶ πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν*: wie sie ihn erreicht, erklärt der andre: *καὶ ταὐτὰ [τὰ σημεῖα] ἐστιν ἐπὶ τοῦ σώματος ἐν τοῖς πάθεσιν*, den man ebenso gut so umkehren könnte:

μὲν ἐνέργεια ἠθικὸν καὶ ποιεῖ ἦθος, οἱ δὲ χυμοὶ καὶ τὰ χρώματα οὐ ποιοῦσιν ὁμοίως.

*) Auch ich habe öfter der Kürze halber „Affekte“ statt des Gattungsbegriffs gesagt. In der That handelt es sich bei der Tragödie **nur** um Affekte.

dieselben Zeichen der Affekte, die sich an den wirklichen Körpern finden, werden auch an ihren Abbildern zur Darstellung gebracht.

Was nun die bildende Kunst nur unvollkommen erreichen kann, das erreicht in vollem Maasse die Musik. Dass auch bei ihr die Bewegungen des ἦϑος der Seele, die Affekte und die ethischen Tugenden, den Gegenstand der Nachahmung bilden, braucht hier kaum noch wiederholt zu werden: „Zorn und Sanftheit, Tapferkeit und Mässigkeit und das Gegentheil von allen diesen und das übrige Ethische.“ Dem Grade nach aber ist hier die Nachbildung eine vollkommene; nicht etwa nur die äusseren Symptome, was also fürs Gehör die Naturlaute der Affekte wären, ahmt sie nach, sondern diese selbst ihrem eigentlichen Wesen nach; das innere Wogen und Bewegen des Gemüthes selbst hat sein adäquates Ebenbild in den Rhythmen und Intervallen der Musik. Aristoteles gebraucht für diese Gleichheit die stärksten Ausdrücke: er nennt die Musikstücke in Beziehung auf die *ἤϑη ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληϑινὰς φύσεις*: er gebraucht die Vergleichung mit einem Porträt, das durch Schönheit der dargestellten Körperform erfreut und wo dieselbe Freude dann auch beim Anblick des Originals eintreten muss (die Vergleichung ist so gewendet, weil es Aristoteles darauf ankommt, die sittliche Wirkung der Musik hervorzuheben; wir für unsern Zweck müssten sie umkehren): er gründet auf diese vollkommene Identität die Bedeutung der Musik für die sittliche Erziehung: die Erwähnung der bildenden Kunst ist ihm nur Folie, um durch den Contrast diesen vollkommen innerlichen, seelischen Charakter der Musik darzustellen.

Ganz anders nun lauten die Aussagen in Beziehung auf die andre Gattung der Nachahmung, wie sie in der Poesie hervortritt. Nicht hat die ernste Dichtung die Affekte der Furcht und des Mitleids selbst darzustellen, son-

dern das ἐλεητικόν und φοβητικόν, das Furcht- und Mitleiderregende; ebenso die komische nicht den komischen Affekt selbst, der sich im Lachen äussert, sondern das γελοῖον, das diesen Affekt erregt. Es tritt hier eine gewisse Analogie mit der bildenden Kunst hervor; wie bei dieser die von der Kunst nachgebildete Zeichensprache der Natur in den Gebärden durch den Percipirenden, wenn auch unbewusst und unwillkürlich, erst wieder zurückübersetzt werden muss in das durch sie bezeichnete Innerliche, ehe die Wirkung eintreten kann, so ist auch hier das Eintreten der Wirkung nicht ein unmittelbares, sondern es ist an einen in dem Percipirenden verlaufenden Process gebunden. Der Unterschied jedoch liegt in Folgendem. Die Perception des Ausdrucks des Seelischen ist bei der bildenden Kunst, vorausgesetzt, dass die Nachahmung etwas taugt, eine unmittelbare, instinktive geworden, wenn sie auch vielleicht ursprünglich, wie beim Porträt, durch einen syllogistischen Process vermittelt gedacht werden muss. Dieser würde sich so gestalten: Obersatz: dieses Zeichen drückt in der Natur diesen seelischen Vorgang aus; Untersatz: dieses Zeichen findet sich hier in der Nachahmung; Schluss: Also drückt es auch hier diesen seelischen Vorgang aus. Bei der Poesie jedoch bedarf es unter allen Umständen und für immer der vollen Perception eines Gegenständlichen, der nachgeahmten Zustände und Verhältnisse, ehe die Wirkung eintreten kann. Am unmittelbarsten ist die zwischen Abbild und Urbild vermittelnde Perception in der Musik.

Das Objektive nun, das hier dargestellt wird, wird im Allgemeinen als πρᾶξις bezeichnet und damit dieser Kunst das ganze Gebiet des sittlichen Menschenlebens zugewiesen. Denn das ist die Bedeutung dieses Ausdrucks, wie in der Ethik, so auch in der Poetik, wie sich schon K. 2, 1448, 1 ergiebt: ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους

εἶναι, τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνον u. s. w. Daher ist denn auch die Tragödie die Nachahmung einer sittlich guten Handlung, d. h. eines zwar nicht ohne Verschuldung verlaufenden, aber sittlich edle Charaktere zeigenden Vorgangs aus dem Menschenleben und die Komödie die Nachahmung einer sittlich schlechten, speciell einer lächerlichen Handlung; denn (K. 4, 1448 b, 25) „die Ersteren ahmten die guten Handlungen und die so Beschaffener, die Leichtfertigeren aber die der Schlechten nach.“ Komödie und Tragödie stimmen (1448, 25) darin überein, dass sie Handelnde nachahmen und der Name Drama drückt dies aus, da die Dorier, die eben deshalb die Urheberschaft der dramatischen Kunst für sich in Anspruch nahmen (Z. 30), statt des attischen *πράττειν* das dorische *δρᾶν* gebrauchten. Aber in dem blossen sittlichen Handeln kann der Begriff des Dramas (und des verwandten Epos) nicht aufgehen; sonst würde die Kunst ihr eigenthümliches hedonisches Gebiet aufgeben und sich in eine Filiale der Ethik verwandeln müssen; vielmehr erfahren wir zunächst 1450, 16 Folgendes: „Die Tragödie ist nicht eine Nachahmung von Menschen, sondern einer Handlung und des Lebens und der Glückseligkeit und“ (ich folge hier der durch Vahlen gegebenen Ausfüllung der Lücke) „der Unseligkeit; die Glückseligkeit aber und die Unseligkeit sind im Handeln und der Zweck — der sittliche nämlich — liegt in einem Handeln (der *εὐπραξία*), nicht in einer Beschaffenheit.“ Hier bewegt sich freilich die Ausdrucksweise noch fast ganz, mit Ausnahme des erweiternden Ausdrucks *βίου*, der auch die *τύχη* schon einschliesst, auf dem sittlichen Gebiete; aber schon 1452 b, 2 finden wir das blosse *ἀτυχεῖν* und *εὐτυχεῖν*, d. h. Glück und Unglück als nicht bloss innerliche und unmittelbare Wirkung des sittlichen Handelns, erwähnt, welcher Ausdruck dann K. 13 als der allein herrschende auftritt. Es lässt sich nicht läugnen, dass auf diesem Gebiete bei

Aristoteles eine gewisse Unklarheit herrscht, dass er hier die Grenzlinie zwischen dem Sittlichen und der Kunst nicht scharf genug gezogen hat. Er fühlt sehr wohl, dass das ethische Idyll der im guten Handeln beruhenden Eudaimonie keine Tragödie ergiebt, dass diese grosse äussere Schicksalsfügungen verlangt, aber er hat das Verhältniss der letzteren zu der in seiner ethischen Theorie gewährleisteten inneren Glückseligkeit nicht deutlich bestimmt. Auf diese Schwierigkeit ist schon oben bei Besprechung des Begriffes der *τύχη* hingedeutet. Die dort behandelte Stelle Nat. auscult. II, 6 ergab eine *εὐτυχία* und *ἀτυχία* als von der innern *εὐδαιμονία* und *κακοδαιμονία* verschieden. Aehnlich rechnet ja Aristoteles Pol. VIII. 3 auch die *ἡδονή* ausser der Eudaimonie zum glückseligen Leben. Also äussere Geschicke sind nothwendig; aber Aristoteles verlangt, wie die berühmte Stelle K. 13 von der vereinzelten grossen Verschuldung des sonst Besseren ergiebt, für diese äussere Geschicke eine ursächliche Begründung und stellt eben damit die Anforderung der poetischen Gerechtigkeit. In dieser liegt die Ausgleichung der Schwierigkeit; durch sie allein ist auch Mitleid und Furcht als Wirkung der Tragödie sichergestellt. Jedenfalls aber ist klar, dass die Handlung hier in etwas weiterem Sinne, als in der Ethik genommen werden muss und dass sie auch die äusseren Fügungen, freilich als ursächlich begründete, mitumschliesst.

Zur Handlung nun gehören als selbstverständliche Bedingungen, nicht bei der Tragödie allein, sondern ebenso gut bei der Komödie und beim Epos, *ἦθος* und *διάνοια*. Die *ἤθη* bedeuten (K. 6, 1450, 5) die innere Beschaffenheit des Handelnden, also die innere Ursächlichkeit des Handelns, durch die es als ein Analogon des Handelns im wirklichen Leben hingestellt wird. Die *διάνοια* ist die, ebenfalls dem wirklichen Leben nachgebildete, Gedankenentwicklung der handelnden Personen, die begleitende Dialektik ihres

ἦθος und der aus demselben resultirenden Handlungen. Diese drei Stücke, Handlung, Charakter, Gedankenentwicklung machen (1450, 11) für die genannten Dichtungsgattungen das Gesammtgebiet der Gegenstände der Nachahmung aus: *καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.*

Darüber nun, dass die Handlung, um den Zweck der *οἰκεία ἡδονή* zu erreichen, bei der ernsten Dichtung mitleid- und furchterregend, bei der komischen lachenerregend sein muss, braucht kein Wort mehr verloren zu werden. Ich will statt vieler hier nur die eine Stelle aus K. 11 anführen (1452, 38): *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται.* Damit ist dann aber der Begriff auch dieser Künste in voller Uebereinstimmung mit dem der Musik und bildenden Kunst bestimmt: sie alle sind Nachahmungen eines die Affekte und sonstigen ethischen Zustände Erregenden, mit der näheren Maassgabe, dass bei letzteren Künsten dies Erregende in den zu erregenden Zuständen selber besteht, bei ersteren dagegen einen objektiven Charakter hat.

An dieser Begriffsbestimmung nun wird ferner Poet. 1 auch der nachahmenden oder dramatischen Tanzkunst ihr Antheil gesichert. Dass nicht alle Tanzkunst mimetisch ist, besagt der Ausdruck 1447, 27: *οἱ τῶν ὀρχηστῶν*, für den ich mit Teichmüller nicht eine Textänderung, sondern nur die Ergänzung *μιμούμενοι* aus dem *μιμοῦνται* der vorigen Zeile für nöthig halte. Hierdurch wird sogar eine viel präcisere und dem Zusammenhang gemässere Beschränkung gegeben, als durch das unbestimmte *πολλοί*, das Vahlen nach Heinsius vorschlägt. Die mimetische Tanzkunst also ahmt *ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις* nach. Dass hier *ἤθη* und *πράξεις* als die beiden zusammengehörenden und sich gegenseitig erläuternden Begriffe genannt werden, ist ebenso begreiflich, als dass die *διάνοια* fehlt, zu deren Ausdruck denn doch die Beredsamkeit der Beine nicht hinreicht. Wa—

rum aber werden die πάθη, die hauptsächlich in Betracht kommende Species der ἤθη, dieser coordinirt und besonders genannt? Ist dies bloss Nachlässigkeit des Ausdrucks im Selbstverständlichen? Oder soll damit auf eine besondere, der Tanzkunst vor den andern mit der Poesie zusammengenommenen Künsten zukommende Eigenthümlichkeit hingewiesen werden? Will man Letzteres annehmen, so könnte das Wort πάθη auf die zwischen dieser Kunst und der bildenden bestehende Analogie hinweisen, dass sie nämlich, wie diese, zum symptomatischen Ausdruck der Affekte durch Wiedergabe der körperlichen Zeichen derselben befähigt ist. In diesem Falle hätte Aristoteles darauf hingedeutet, dass der Tanzkunst eine Art Mittelstellung zwischen den beiden hinsichtlich des unmittelbaren oder gegenständlichen Charakters der Nachahmung zu unterscheidenden Arten der Kunst zukommt.

Ueber die bis jetzt nicht erwähnten Gattungen der Poesie hat sich Aristoteles nicht ausgesprochen. Es ist anzunehmen, dass dieselben, wie die ausdrückliche Erwähnung der μελῳδία neben der ψιλὴ μουσική 1339 b, 21 beweist, theilweise der Analogie der Musik, andertheils der der dramatisch-epischen Gattung folgen.

Schliesslich muss noch erwähnt werden, womit Aristoteles bei seinen Folgerungen aus dem ἃ μιμοῦνται den Anfang macht, dass eben aus der dem Ethos zugehörigen Beschaffenheit der Gegenstände auch die Eintheilung der ganzen Kunst nach den beiden Stilarten des Erhabenen und Komischen folgt. Aristoteles drückt dies (K. 2 zu Anfang) so aus, dass die in der Poesie nachgeahmten Handlungen nothwendig entweder gute oder schlechte wären. Er dehnt dann sofort, wie auch 1340, 35, diesen Gegensatz auch auf die bildende Kunst und in der Politikstelle sehr deutlich auch auf die Musik aus und begründet ihn Poet. 4 (1448 b, 24) durch den entsprechenden Gegensatz

in den Charakteren der Künstler, vermöge dessen sie sic zu den beiden entgegengesetzten Gattungen des darzuste lenden Ethos hingezogen fühlten.

Aus dieser ganzen Erörterung ergiebt sich, wie schwi rig es ist, im aristotelischen Sinne eine geeignete Bezeicl nung des Begriffs durch ein Wort, einen geeigneten Na men für die Kunst im engern Sinne zu finden. Von vo herein muss dabei von der Benennung „schöne“ Kunst, a für die aristotelische Auffassung durchaus nicht bezeichnen Abstand genommen werden. Wird sie ferner mit Teichmü ler nachahmende Kunst genannt, so wird damit ein Te minus in Umlauf gebracht, der nicht nur nicht, wie w gesehen haben, den Begriff erschöpfend und ausschliessen bezeichnet, sondern der auch geeignet ist, den seiner ricl tigen Erfassung überaus hinderlichen Irrthum in Betreff de Gegenstandes immer wieder zu nähren und zu erzeuge Auch müsste man dann der begrifflichen Bezeichnung a der einen Seite eine solche auch auf der andern entgege zusetzen haben; die Bezeichnung nützliche Kunst aber i eine zweckliche. Wollte man dagegen zu letzterer aus de Metaphysikstelle, auf der sie beruht (981 b), den Gegensat entnehmen, so würde dies den Ausdruck hedonische Kun ergeben. Da aber die Lusterzeugung theilweise auch durc die Kunstmittel erfolgt und daher zur Bezeichnung de Charakteristischen der zwecklichen Lust noch ein Zusa erforderlich ist, so leidet auch diese Benennung noch a einem Mangel an Bestimmtheit. Ebenso ist es mit der en gegenstehenden Benennung „nützliche Kunst“, da ja au die hedonische, sofern sie Erholung bewirkt, eine solche is Am ehesten würde noch als zweckliche Bezeichnung d Ausdruck „sollicitirende Kunst“ entsprechen, wob es freilich wieder schwierig sein möchte, für die „nützlich Kunst einen analogen Ausdruck zu finden. Auf dem Tit dieser Schrift habe ich, da ja erst die Untersuchung selb

die richtige Bezeichnung ergeben konnte, von jeder näheren Bestimmung Abstand genommen.

Noch ist zu untersuchen, inwiefern auch nach der Begriffsbestimmung das Gebiet der Kunst durch Ausschliessung des Fremdartigen genauer umgränzt wird. Manches, das von Aristoteles, da er in der Poetik den Zweck unerwähnt gelassen hat, hierher gezogen wird, ist schon beim Zweck erwähnt.

Man könnte nun auch bei der Nachahmung zwischen dem subjektiv in Folge mangelhafter Perception, und dem objektiv wegen wirklichen Fehlens des begrifflichen Merkmals Auszuschliessenden unterscheiden. Als ein Beispiel der ersteren Art könnte man wieder das schon beim Zweck angeführte aus Poet. 4 und Rhet. I. 11 hinstellen, wo Einer ein Bild nicht, sofern es eine Nachahmung ist (*οὐχὶ μίμημα*, oder *οὐχ ᾗ μίμημα*), bewundert, sondern nur wegen der Ausführung und Schönheit. Es muss dann freilich der Zug hinzugefügt werden, dass es sich nicht nur um ein Conterfei handeln darf, sondern um eine Nachahmung des allgemeingültigen Seelischen.

Für die objektive Ausschliessung bleibt hier nur Weniges übrig, die Fälle nämlich, wo durch Anwendung der Kunstmittel kein Werk entsteht, das eine Nachahmung von Affekterregendem ist. Aristoteles nämlich schliesst, wenn er Poet. 1 nur „das Meiste der Flöten- und Cithermusik“ zur Nachahmung rechnet und auch bei der Tanzkunst eine ähnliche Einschränkung macht, einen Theil dieser Gebiete von dem Begriff der Kunst aus. Es wird bei unsrer Unkenntniss der hier zu Grunde liegenden Auffassung dieser Künste wohl kaum möglich sein, das hier Gemeinte befriedigend zu erkennen, doch bringt Aristoteles in den Problemen wenigstens ein Beispiel, das freilich auch wieder an ziemlicher Dunkelheit laborirt. Probl. XIX. 10 wird die Frage aufgeworfen, warum bei der menschlichen Stimme,

die doch an sich angenehmer sei, als Flöte oder Leier, die Angenehme weniger vorhanden sei, wenn *ἄνευ λόγου* gesungen werde, wie z. B. beim *τερετίζειν*. Der Ausdruck *ἄνευ λόγου* scheint nicht das Verhältniss der Töne in der Tonleiter, das im 36. Problem (921, 3) als *τάξις* bestimmt wird, zu bezeichnen, sondern das Wort des Liedes, so dass unter *τερετίζειν* etwa ein Ueben von Tonleitern oder das Singen von Trillern und andern Figuren ohne Worte gemeint wäre. Das Problem fährt fort: *ἢ οὐδ' ἐκ- ἐὰν μὴ μιμῆται, ὁμοίως ἡδύ;* das heisst also: Oder ist etwa auch das Spiel der Instrumente, wenn es nicht nachahmend ist, weniger angenehm? Das *μὴ μιμῆται* bildet dann eine Parallele zu dem *τερετίζειν* und Beides würde ein Hervorbringen von Tönen ohne geistiges Band bezeichnen, so dass also ein Singen oder Musiciren angenommen würde, bei dem das Darstellungsmittel allein und abstracto, ohne zur Darstellung eines Inhaltes verwandt sein, zu Gehör käme. Das wäre allerdings ein sehr selbstverständliches und für unsre Frage sehr wenig lehrreiches Beispiel, aber doch immerhin ein Beispiel. Auf den zweiten, noch dunkleren Theil des Problems einzugehen, scheint für den vorliegenden Zweck unnöthig.

Nur mit wenigen Worten möchte ich an dieser Stelle noch auf die ungeheure Gebietsbeschränkung aufmerksam machen, die Aristoteles anscheinend den bildenden Künsten namentlich in Vergleich mit der modernen Kunstübung durch die Beschränkung ihres Begriffes auf die Darstellung eines Ethos zu Theil werden lässt. Es scheint in der That als ob er damit ihre Stoffe durchaus auf das Gebiet des Menschlichen einschränkte und also ganze Gebiete der modernen Kunst, wie z. B. die Thiermalerei, die Landschaft und vollends das Stillleben, absolut ausschlösse. Wie Aristoteles hier geurtheilt haben mag, lässt sich nicht feststellen, aber die Anwendbarkeit seines Princips auf die genau-

ten Gebiete ist damit nicht ausgeschlossen. Was zunächst das Thierstück und die Landschaft betrifft, so lässt sich nicht läugnen, dass ihre Zugehörigkeit zur Kunst in nichts Anderem besteht, als darin, dass sie, wenn auch in verschiedener Weise, *σημεῖα τῶν ἠθῶν* liefere. Bei der Thierwelt sind dies wirkliche, ihr innewohnende und den menschlichen verwandte *ἤθη*, bei der Landschaft allerdings nur solche, die wir von unserm menschlichen Standpunkte der Betrachtung aus hineinlegen. Aber dies vermenschlichende Hineinlegen geschieht schon der wirklichen Natur gegenüber. Ein Wassersturz im Hochgebirge, ein Sturm, eine Landschaft mit charakteristischer Beleuchtung hat für uns ein bestimmtes Ethos. Und nicht viel anders möchte es sich mit dem Stillleben verhalten. Doch ich darf diesen Gegenstand hier nicht ausführen und muss mich mit dieser Hindeutung auf die Möglichkeit begnügen, den aristotelischen Kunstbegriff auch auf Gebiete anzuwenden, die er selbst von seiner Betrachtung ausgeschlossen hat.

5. Die bewegende Ursache.

Hinsichtlich der Uebung der Kunst von Seiten des Künstlers sind die beide Hauptarten der Kunst gemeinsam betreffenden allgemeinen Bestimmungen schon beigebracht; es kann sich also nur noch um die specifischen Besonderheiten handeln, die bei der sollicitirenden Kunst hinsichtlich des künstlerischen Denkvermögens und der zur äussern Herstellung der Kunstwerke etwa erforderlichen Fertigkeiten hervortreten. Freilich bleibt in beiden Beziehungen eine ausdrückliche Angabe der differentia specifica zu vermissen und wir müssen uns daher mit der Zusammenstellung derjenigen Bestimmungen begnügen, die sich als in dieses Kapitel gehörig charakterisiren.

Was nun zunächst das g e i s t i g e Vermögen für die höhere Kunst betrifft, so beruht dies nach Aristoteles of-

fenbar auf einer der Menschennatur in besonderem Maasse eigenen Anlage. Denn dem allgemeinen, nach Poet. 4 dem Menschen im höchsten Grade und im Unterschiede von den andern Geschöpfen von der Natur eingepflanzten Nachahmungs trie be muss doch wohl auch ein gleich starkes Nachahmungs ver mögen entsprechen, was sich ja auch schon daraus ergiebt, dass gleichzeitig die Empfänglichkeit für die Nachahmungen als eine allgemeine bezeichnet wird (*καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*).

Wir erwarten nun freilich nach unsrer modernen Anschauung, die ja nicht nur eine allgemeine hohe Verehrung für den künstlerischen Genius fordert, sondern geradezu einen Cultus des Genius kennt, nicht nur diese allgemei[ne] menschliche Befähigung für die Kunst hervorgehoben zu sehen, sondern verlangen auch etwas über das Kunstvermögen in jenen ausserordentlichen Vertretern der Kunst zu vernehmen, die wir als auf den Höhen der Menschheit stehend zu betrachten gewohnt sind. Es kann etwas Derartiges um so mehr erwartet werden, als ja schon bei Plato in der bekannten Phädrusstelle*) der Wahnsinn der Musen als die nothwendige Bedingung der wahren Poesie bezeichnet wird, ohne die auch der mit der *τέχνη* Ausgestattete ein Ungeweihter (*ἀτελής*) sei, dessen Werke von denen der *μαινόμενοι* verdunkelt würden.

Und in der That findet sich bei Aristoteles an vereinzelten Stellen sowohl die höhere Naturbegabung, als auch der künstlerische Wahnsinn erwähnt. In ersterer Beziehung könnte zunächst eine Analogie aus der Ethik herangezogen werden. Eth. Nic. X, 10 (1179, 20) erkennt er nämlich die Meinung Einiger, dass man *φύσει* gut werde, insofern an, dass er erklärt, das von der Natur Herrührende stehe nicht bei uns, sondern werde aus gewissen göttlichen Ur[sachen]

*) S. 245 a u. b; ähnlich 265 b, wo auch der poetische Wahnsinn m[it] den Musen in Verbindung genannt wird.

:hlichkeiten den wahrhaft Glücklichen zu Theil. Wird n dies auf dem Gebiete des Sittlichen anerkannt, so möchte noch eher auf dem der Kunst am Platze sein. Und so rden auch Probl. XXX, 1 zu den *περιττοὶ ἄνδρες*, die :rkanntermaassen alle von melancholischem Temperamente d, ausser denen *κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικήν* auch die der Poesie und den Künsten hinzugerechnet.

Ebenso wird an zwei Stellen der Poetik die *εὐφυΐα* als e zur Dichtkunst nothwendige Eigenschaft erwähnt. K. 22 von der dichterischen *λέξις* die Rede. Einen Bestand- :il derselben machen die Metaphern aus. Diese können :59, 6) nicht von Andern erlernt werden, sondern sind Zeichen der *εὐφυΐα*: denn eine gute Metapher bilden sst dasselbe, wie das Aehnliche sehen. Die *εὐφυΐα* ist o ein gewisser natürlicher Scharfblick, wenn auch hier : auf beschränktem Gebiete hervortretend.

Bedeutsamer erscheint ihre Stellung K. 17. Die schwie- en Sätze, die den Anfang dieses Kapitels bilden, sind in ' Auslegung streitig*). Offenbar wird vom Dichter ein glichst lebhaftes Sichhineindenken in seinen Gegenstand rohl für die Composition der Fabel als auch für die *λέξις* langt. Am überzeugendsten werden insbesondere die Af- te geschildert, wenn der Dichter sich möglichst selbst sie hineinzuversetzen weiss. Darum ist die Dichtkunst :he des *εὐφυής* oder des *μανικός*: letzterer ist *εὔπλαστος* h. von einer unmittelbaren Gabe der Einbildungskraft o fähig zu bilden (aktivisch) oder, wie Vahlen erklärt, ldsam (passivisch), ersterer *ἐξεταστικός* d. h. er erreicht e Naturwahrheit der Darstellung durch natürliche Schärfe er Auffassung. Rhet. III, 10 (1410 b, 8) wird der *εὐφυής* lem *γεγυμνασμένος* entgegengesetzt.

Erscheinen nun hier die beiden Arten der natürlichen

*) Zu vergl. Vahlen, Beiträge II S. 127 ff.; Teichmüller, Forschun- I S. 100 ff. hat viel Unhaltbares.

Ausstattung zum Dichter in charakteristischer Untersch dung, so werden sie in dem schon erwähnten Problem v der Melancholie 954, 32 unterschiedslos zusammengeste Wir werden nämlich an dieser Stelle belehrt, dass bei üb mässig vorhandener erhitzter schwarzer Galle sich der Z stand des *μανικός*, des *εὐφυής*, des Verliebten und so zu Aufregungen und Begierden Geneigten einstellt. Dersel ursächliche Zusammenhang wird noch bestimmter in de darauf folgenden Satze für die *μανικοί*, *ἐνθουσιαστικ* Sibyllen, Bakiden und alle *ἔνθεοι* angenommen. Die Ste ist sehr sonderbar stilisirt*), doch geht auf alle Fälle a derselben hervor, dass das *ἔνθεον* und *μανικὸν εἶναι* durc aus nicht als etwas Wunderbares betrachtet, sondern a natürliche Ursachen zurückgeführt wird.

Darnach sind denn auch die sonstigen Stellen zu b urtheilen, an denen dem Dichter eine göttliche Begeisteru zugeschrieben wird, wie das *ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις* Rhet. I 7 (1408 b, 19), wo dem Zusammenhange nach nur von ein herrschenden Vorstellung und einem dieser gemässen Ve halten des Dichters die Rede ist, oder die Notiz aus de mehrerwähnten Problem (954, 38), dass Marakos aus Sy kus ein besserer Dichter war, wenn er in Ekstase gerie (*ὅτ' ἐκσταίη*).

Ergiebt sich nun aus diesen vereinzelten Aeusserung kein bestimmtes Resultat, so scheint es dagegen mögli genau den Ort innerhalb der aristotelischen Lehre und d Zusammenhang nachzuweisen, wohin diese Bestimmung gehören. Aristoteles hat nämlich nach einem doppelten G sichtspunkte über die bewegende Ursache Bestimmungen g

---

*) Z. 34: πολλοὶ δὲ καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ νοεροῦ τόπου τὴν θε μότητα ταύτην νοσήμασιν ἁλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοὶ ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, ὅταν μὴ ν σήματι γένωνται ἀλλὰ φυσικῇ κράσει (vielleicht ὅταν νοσήματι γένων ἀλλὰ μὴ φυσικῇ κράσει?)

geben. Wie schon bemerkt, gehört das *ὡς μιμοῦνται* hierher; die darauf bezüglichen Bestimmungen sind materialer Natur; dem formalen Gesichtspunkte dagegen gehört die Bestimmung Poet. I *οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φύσεως* an. Dass letztere Emendation statt *διὰ τῆς φωνῆς* angenommen werden muss, ist schon oben bei der Lehre vom künstlerischen Denkvermögen zur Sprache gekommen.

Indem wir mit der Betrachtung dieses formalen Unterschiedes im schaffenden Princip beginnen, ist dreierlei zu leisten, nämlich erstens die Rechtfertigung der Emendation, zweitens die Erläuterung der drei Begriffe, drittens die Anwendung auf die eben ventilirte Frage nach der besonderen künstlerischen Begabung.

Die Rechtfertigung der Emendation ist oben schon insoweit gegeben, als dieselbe aus dem begrifflichen Zusammenhange und der Analogie anderer Stellen sich ergiebt. Es bleibt nur noch die Unmöglichkeit der Lesart *διὰ τῆς φωνῆς* nachzuweisen. Teichmüller*) will *διὰ τῆς φωνῆς* in Parallele setzen mit *χρώμασι καὶ σχήμασι* und meint, die Stimme dürfe doch nicht unerwähnt bleiben, da sie nach Rhet. III, 1 das *μιμητικώτατον τῶν μορίων* sei. Aber erstens hätten wir dann die wahrhaft ungeheuerliche sprachliche Erscheinung, dass zuerst zwei Dative das Material, dann zwei Genetive mit *διά* modale Bestimmungen, dann ein mit letzteren überdies durch *οἱ μέν* — *οἱ δέ* — *ἕτεροι δέ* anscheinend nachdrücklich zusammengefasstes *διά* mit dem Genetiv wieder das Material bezeichnen würde. Dass Aristoteles oft durch Nachlässigkeit im Ausdruck dunkel wird, ist bekannt genug, aber eine solche Nasführung seiner Leser darf ihm doch nicht zugetraut werden. Zweitens aber gehört die *φωνή* trotz der Rhetorikstelle absolut gar nicht

*) Forschungen I S. 4 ff.

in den Zusammenhang, da sie, wie schon bei Besprechung jener Stelle hervorgehoben, mit den hier behandelten schaffenden und componirenden Künsten gar nichts zu thun hat sondern nur für die ausführenden Hülfskünste in Betracht kommt. Vahlen*) hält dieselbe Construktion für richtig wie Teichmüller, will aber unter der φωνή unter Berufung auf Plato Republ. III 397 a und Cratylus 423 c das „vulgar varia per vocem imitandi artificium" verstehen. Die Platostellen reden allerdings von einer Nachahmung des Donners des Windes, des Hagels, der Räder und musikalischen Instrumente, sowie der Laute des Schafes und des Hahnes dabei ist aber vollends nicht abzusehen, wie etwas Derartiges, das so unendlich weit von dem Gebiete der künstlerischen Nachahmung, wie sie Aristoteles fasst, abliegt, in diesem Zusammenhange Erwähnung finden könnte, abgesehen davon, dass diese Deutung doch nur ein Einfall ist der im Texte selbst absolut keinen Anhalt hat. Die φωνή nach der Auffassung Teichmüllers ist für Aristoteles ebenso wie Poet. 6, die ὄψις, ein ἀτεχνώτατον, das seine Künstler dem Regisseur überlassen; die Vahlens gehört ihm in das Gebiet jener primitiven Nachahmungen, in denen sich der angeborene Kunsttrieb des jugendlichen Alters verräth.

Ich gehe zum zweiten Punkte über, in Bezug auf den ebenfalls an der bezeichneten Stelle bereits alles Wesentliche beigebracht worden ist. Die τέχνη ist das zweckbewusst verfahrende künstlerische Denkvermögen, der λόγος ἀληθής der correkten Berathschlagung, den eigentlich Aristoteles allein als das richtige, weil nicht dem Irrthum unterworfene Verfahren anerkennt. Der τέχνη gehört z. B. an die Kenntniss und bewusste Verwendung jener „feinen Handgriffe aus den dramatischen Werkstätten des Alterthums,"**) d. h. jener genau nach Werth und Wirkung unterschiedenen Ga

*) Zweite Ausgabe der Poetik 1874 S. 86.

**) G. Freitag, Technik des Dramas S. 2 u. 4.

tungen von Peripetie und Erkennung, wie sie, offenbar auf Grundlage einer technischen Ueberlieferung von „Handwerksregeln“, die aristotelische Poetik bietet. Der τέχνη allein kann er streng genommen ein künstlerisches Verdienst beimessen, wenn gleich er, wie bereits hervorgehoben, in dieser Beziehung bei der Kunst milder urtheilt, als bei der Tugend. In ihr allein kann daher auch nach aristotelischer Auffassung das wahre Kunstgenie liegen, oder vielmehr, dasselbe ist nur dann ein vollkommenes, wenn es, was ja möglich und zu erreichen, sich von der Stufe des Instinkts zu der des Zweckbewussten, sich selbst controlirenden Verfahrens erhoben hat.

Es muss hier noch einmal an die Stelle Eth. N. VI, 7 erinnert werden, wo Aristoteles von einer aufs Höchste gesteigerten Akribie in der Kunst redet, wie sie z. B. bei einem Phidias oder Polykleitos vertreten sei. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezeichne diese Eigenschaft als Weisheit und verstehe darunter die ἀρετὴ τέχνης. Der Ausdruck ἀκριβεστάτοις 1141, 9 lehrt, dass von der vollkommenen Richtigkeit des künstlerischen Denkens die Rede ist; charakteristisch ist es auch für die allgemeine Denkweise der Griechen, dass, wo wir vielleicht in überströmenden Worten vom Genius reden würden, das Wort Weisheit die höchste Steigerung des Kunstvermögens bezeichnet.

Der τέχνη gegenüber steht das αὐτόματον, oder vielmehr genauer die τύχη, d. h. diejenige Species des αὐτόματον, die auf dem Gebiete des zweckbewussten Ueberlegens unter Ausschliessung desselben instinktiv und aufs Gerathewohl verfährt. Daher auch Poet. 14 (1454, 10) und Eth. Nic. VI, 4 (1140, 18) der τέχνη geradezu die τύχη entgegengesetzt wird. Letzterer gehört, wie bereits oben entwickelt, sowohl die συνήθεια, als die φύσις an, doch mit dem Unterschiede, dass bei der φύσις zu der Verneinung des Zweckbewusstseins als positives Moment ein mehr oder

minder genialer Zweckinstinkt hinzutritt, der freilich nich wie das Denken, unfehlbar, sondern ohne Selbstcontrolle is während die *συνήθεια* ein nur angelerntes, dem Herkomme entsprechendes Verfahren darstellt.

Auf die *συνήθεια* kommt denn nun auch Aristoteles der Poetik gar nicht weiter zu sprechen; der *φύσις* dag gen schreibt er allerlei anerkennenswerthe Leistungen z Nach K. 4, 1449, 23 hat sie für den dramatischen Dialog der ja eine Nachbildung der Wechselrede im Leben sein sollte, in dem der gewöhnlichen Rede so nahestehenden jambischen Metrum die geeignete Form gefunden. Ebenso hat nach c. 24 (1460, 2) die Natur selbst das heroische Versmaass als das für das Epos geeignete herausgefunden Wenn dafür kurz vorher (1459b, 31) gesagt wird, die Versmaass habe sich *ἀπὸ πείρας* als das angemessene er probt, so ergiebt sich hieraus, dass die Probe als Mitte der fortschreitenden Erkenntniss von der *φύσις* nicht aus geschlossen ist, was ja auch mit dem Wesen derselben al einer instinktiven Erkenntniss des Richtigen durchaus i Einklang steht. Nach c. 8, 1451, 22 hat Homer, sei e durch *τέχνη* — die ihm also Aristoteles wenigstens beding oder möglicherweise zuerkennt — oder durch *φύσις*, ir Unterschiede von andern weniger fähigen Dichtern, für di Fabel das Gesetz gefunden, dass sie ihre Einheit nicht i der Person und ihren Erlebnissen, sondern in der Handlun hat. Auf diese Stelle scheint sodann c. 23, 1459, 30 mi dem *ὥσπερ εἴπομεν* zu verweisen, wo Homer sogar da Beiwort *θεσπέσιος παρὰ τοὺς ἄλλους* erhält. Uebrigens is hier doch der Gedanke etwas anders gewandt, indem nicl von der Verwechslung der Einheit der Person mit der de Handlung, sondern von der Verletzung des Schönheitsmaas ses durch übermässige Ausdehnung der letzteren, wie wen Homer den ganzen trojanischen Krieg hätte besingen wolle die Rede ist. Mit gleichem Rechte ferner könnten wir auc

die sonstigen Vortrefflichkeiten, die Aristoteles dem Homer nachzurühmen weiss, wenngleich unter Berücksichtigung des *ἤτοι διὰ τέχνην*, auf Rechnung der *φύσις* setzen. So wird ihm K. 4, 1448 b, 29 das doppelte Lob zu Theil, im Margites durch Beschränkung des *ψόγος* auf das Lächerliche der Schöpfer des Komischen zu sein, und das dramatische Element im Epos, das Redenlassen der Personen, eingeführt zu haben, welches letztere Verdienst K. 24, 1460, 5 in ausführlicher Darstellung seines Verfahrens näher begründet wird. Dabei erhält er an beiden Stellen noch den allgemeinen Lobspruch eines in jeder Beziehung vorzüglichen Dichters. Und 14 Zeilen weiter empfängt er mit Bezug auf eine Stelle in der Odyssee das Lob, gelehrt zu haben, wie man in mustergültiger Weise Lügen vortragen müsse, und wieder 16 Zeilen weiter erfahren wir, wie er sich darin als ein vortrefflicher Dichter zeigt, dass er unwahrscheinliche Umstände seiner Fabel durch poetische Schönheiten zu verdecken wisse.

Dass auch die 1454, 10 im Gegensatze gegen *τέχνη* stehende *τύχη* nicht die *συνήθεια*, sondern die *φύσις* bezeichnet, beweist der Wortlaut, wie der Zusammenhang, denn der *συνήθεια* kann als einem durchaus stabilen Elemente ebenso wenig ein *ζητεῖν* und *εὑρίσκειν* zugeschrieben werden, wie es hier der *τύχη* zugeschrieben wird, wie ein Erkennen durch *πεῖρα*. Gesucht und gefunden worden aber ist die echt tragische Gestaltung der Fabel, namentlich hinsichtlich der am meisten tragisch wirkenden Zeitfolge der Erkennung und der erschütternden Handlung und die richtige Auswahl der heroischen Sagenstoffe nach diesem Gesichtspunkte.

Indem ich nun zu der dritten Frage, nach dem Verhältniss der oben besprochenen Formen des künstlerischen Vermögens zu diesen drei Gesichtspunkten komme, ergiebt sich zunächst, als von selbst einleuchtend, dass bei der *φύσις* denn auch die *εὐφυΐα* und das *μανικόν* ihre Stelle ha-

ben; hier ist der verwandte Boden, dem sie angehören, auch sie in unmittelbarer instinktiver Weise zu Werke g hen. Ferner aber ergiebt sich, dass trotz all dieser schä baren Leistungen, deren der instinktiv wirkende Genius, d ja Aristoteles unzweifelhaft als mit dem allgemein mensc lichen natürlichen mimetischen Triebe verwandt und il entsprossen, anerkennen wird, fähig ist, er ihm ebenso u zweifelhaft unter der klar bewussten τέχνη steht, deren u fehlbare, stets controllirbare und controllirte Leistungen nes Traumleben der Seele bei gleichem künstlerischen I rufe niemals überbieten kann. Ja Aristoteles kann üb haupt die φύσις nur als eine niedrigere Vorstufe der τέχ anerkennen, die stetig zu dieser hinstrebt, wie die τέχ als Kunstübung zur τέχνη als Kunsttheorie, oder wie physische Tugend zu der von der Einsicht geleiteten.

Ich komme nun zu der materialen Bestimmung c Art der Nachahmung, dem eigentlichen ὡς μιμοῦνται. I darüber in der Poetik gegebenen Bestimmungen (K. 3 Anfang) erstrecken sich nur auf die Nachahmung dur Wort, es muss daher, um diese Lehre im Zusammenha für alle Künste zu entwickeln, wieder auf die mehrbesp chene Politikstelle zurückgegangen werden.

Wir haben auch hier wieder mit der bildenden Ku zu beginnen. Für die ihr eigenthümliche Art der Nach mung ist das bezeichnende Wort σημεῖα 1340, 33. Sie g hört, wie sich im vorigen Abschnitt ergeben hat, mit d Musik zusammen zu derjenigen Kunstgattung, die Abbil der ἤϑη selbst liefert, im Gegensatze gegen diejeni Kunst, die Abbilder der affekterregenden Gegenstän liefert. Man kann daher bildende Kunst und Musik im Si des Aristoteles hinsichtlich der Art der Nachahmung un dem Ausdruck identificirende Künste zusammenfass Damit ist denn aber auch sofort der Unterschied gegeb Denn da die bildende Kunst nur die äusseren Zeichen u

Symptome der seelischen Bewegungen, wie sie durch eine Naturnothwendigkeit am Körper zum Ausdruck gelangen, wiedergeben kann, ist die Art ihrer Nachahmung nur eine semiotische oder symptomatische, also nur bedingt identificirende. Freilich muss dabei zu ihrem Vortheil wieder hervorgehoben werden, dass sie nicht etwa willkürlich ersonnene oder rein conventionelle, also zufällige Ausdrucksformen des Seelischen wiedergiebt, wie sie sich etwa in einer künstlich entwickelten Gebärdensprache finden möchten, in welchem Falle sie einen symbolischen Charakter im engeren Sinne*) annehmen und damit wohl auch nach der Meinung des Aristoteles aufhören würde Kunst zu sein. Denn das Symbolische in diesem Sinne ist nur für die ausdrücklich in seine angenommene, mehr oder minder bezeichnende Bedeutung Eingeweihten verständlich; es ist nicht *φύσει*, sondern *θέσει*, ist also nicht geeignet, für Alle die Wirkung der Kunst zu üben. Die Zeichensprache aber, die von der bildenden Kunst nachgeahmt wird, ist durch das Band der Naturnothwendigkeit mit dem bezeichneten Innerlichen verknüpft und daher Allen verständlich und der Gefahr einer irrigen oder ganz ausbleibenden Deutung nicht ausgesetzt.

Damit ist dann aber auch zugleich die Natur der musikalischen Nachahmung, wie sie sich aus dem Ausdruck: *ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ··· τῶν ἠθικῶν* ergiebt, als die unbedingt identificirende erkannt und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Mit dem Eintreten des Wortes als des Materials der Nachahmung, wovon erst im nächsten Abschnitt die Rede sein kann, beginnt dann auch für die Art derselben eine neue Bestimmtheit, die man im Gegensatze gegen die identificirende als die objektivirende bezeichnen könnte,

*) Zu vergl. über diese Begriffe Teichmüller, Forschungen II S. 145 f.

nicht als ob sie den Affekt selbst, den sie erregen will vergegenständlichte, was ja viel eher noch von den beiden vorgenannten Künsten, die ihn hörbar oder sichtbar machen gesagt werden könnte, sondern in dem Sinne, dass sie Objekte schafft, von denen die Erregung ausgeht und durch die sie vermittelt wird, ohne dass diese selbst den Affekt ausdrücken.

Diese Art der Nachahmung aber zerfällt wiederum mehrere Unterarten, die zugleich Stufen der mehr oder mi der vollkommenen Verwirklichung ihres Begriffes darstelle Die grundlegende Stelle lautet Poet. 3 zu Anfang: *ἔτι τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔσ ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι* (hier scheint doch sch wegen des folgenden *τὸν αὐτόν* entweder *τινα* gelesen od das *τι* getilgt werden zu müssen) *γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμη ρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντ ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.* Es i hier zunächst mit Vahlen als Grundlage eine Zweitheilun nicht eine Dreitheilung festzuhalten, so dass also das letz *ἢ* hinter dem Komma dem *ὅτε μέν* entspricht. Den Bewe dafür bildet erstens der Umstand, dass in unserm Satze o fenbar *ἀπαγγέλλοντα* den übergeordneten Begriff zu de beiden durch das erste und zweite *ἢ* eingeführten Gliede bildet; zweitens die constante Bezeichnung der epische Dichtungsweise durch diesen oder ähnliche Ausdrücke. S 1449 b, 11: *τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελί εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν* (sc. das Epos und die Tragödie) ferner in der Definition: *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελία* Ebenso wird K. 23 zu Anfang des Epos als eine *διηγημα τική* bezeichnet.

Diese *ἀπαγγελία* nun aber sondert sich wieder in zw Unterabtheilungen, die reine und gemischte oder halb dra matische. In der ersten bleibt der Dichter durchaus er selbs

und verändert sich nicht; er ist es ganz allein, mit dem wir zu thun haben. Die Meinung, als ob damit die Lyrik bezeichnet sei, ist schon zurückgewiesen; Aristoteles denkt vielmehr, wie die schon angeführten und noch anzuführenden Parallelstellen und die principielle Zweitheilung beweisen, durchaus nur an das Epos und zwar an dasjenige, in dem immer nur der Dichter selbst erzählend und schildernd das Wort führt.

Dass nun diese Gattung der Poesie dem Begriffe der Nachahmung nur sehr unvollkommen entspricht, ist leicht zu erkennen, und dass auch Aristoteles dieser Ansicht ist, spricht er ausführlich K. 24, 1460, 5 aus. Hier heisst es, Homer verdiene insbesondere deshalb ein hohes Lob, weil er nicht verkenne, was ihm als Dichter gebühre. Denn dieser habe selbst das Wenigste zu sagen; nicht in diesem Sinne sei er Nachahmer. Die andern (Epiker) träten durch die ganze Dichtung hindurch in eigener Person auf die Bühne, ahmten aber nur Weniges und selten nach. Im letzten Satze wird sogar der Charakter der Nachahmung, dies Wort im strengeren Sinne genommen, dieser Dichtungsgattung geradezu abgesprochen*).

Eine höhere Stufe stellt sodann das homerische Epos dar, das im Princip zwar erzählend bleibt, oder wie Vahlen**) es ausdrückt, den Faden der Erzählung stets in der Hand behält, in dem der Dichter aber, so oft und so bald als möglich, (dieser Gedanke muss vor *ἕτερον* eingeschoben

*) Dieser strengere Gebrauch des Begriffes „Nachahmung" findet sich auch Pol. VIII, 5 (1340, 38: ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν) wo die Musik im Gegensatze gegen die bildende Kunst in emphatischem Sinne als mimetisch bezeichnet wird. Auch Hermann (Ausgabe der Poetik S. 84) hebt ihn hervor und führt Stellen aus Plato und Photius an, in denen die μίμησις in Gegensatz gegen die διήγησις oder ἀπαγγελία der epischen Dichtung gesetzt wird.

**) Beiträge IV, S. 400.

werden) sich in andre Personen verwandelt, die nun redend auftreten, oder wie im Verlaufe der angeführten Stelle aus K. 24 das Verfahren Homers geschildert wird: nach kurzem Vorwort lässt er sofort einen Mann oder ein Weib oder einen andern Charakter auftreten u. s. w. Die homerische Epik erhält daher K. 4 (1448 b, 35 und 37) offenbar mit Bezug auf die Bestimmung des ὡς in K. 3, sowohl für ihre ernsten Erzeugnisse, wie für den ihr zugerechneten Margites die Bezeichnung des Dramatischen, wodurch sich denn auch der Ausdruck „halb dramatisch" für diese Stufe rechtfertigt.

Hierdurch ist denn die letzte Stufe der objektivirenden Nachahmung, auf der dieser Begriff erst zur vollen Geltung kommt, vorbereitet. Während die reine Erzählung ihn streng genommen gar nicht verwirklichte, bleibt die Mittelstufe inconsequent auf halbem Wege stehen, indem neben den Redenden doch immer noch der sie reden lassende Dichter steht und für das Handeln der Hörer noch ausschliesslich auf den Bericht jenes angewiesen ist. Somit wird denn jetzt „das Band zerrissen, welches die Personen mit dem Dichter verband, und jene treten gleichsam als lebende Statuen unmittelbar vor unsre Augen handelnd und redend, und kein praeco tritt zwischen sie und den Hörer oder Leser *)."

Es ist noch eine Schwierigkeit der Interpretation in den Schlussworten des Satzes aus K. 3 zu beseitigen. Wie sollen die Worte ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους construirt werden? Vahlen fasst zuletzt μιμουμένους passivisch, ergänzt ἔστιν μιμεῖσθαι und erklärt: „oder man kann alle, die dargestellt werden, als handelnd und wirkend darstellen **)". Dann scheint mir aber die ungewöhnliche passivische Fassung unnöthig, vielmehr

*) Vahlen a. a. O.

**) Zweite Ausgabe der Poetik S. 92.

kann *τοὺς μιμουμένους* als Subjekt genommen und übersetzt werden: „oder es kann geschehen, dass die Darstellenden (Dichter) Alle als handelnd und wirkend darstellen."

Eine andre, sachliche Schwierigkeit für diese Art der Nachahmung entsteht daher, dass jetzt ein Bestandtheil zur Dichtkunst hinzutreten muss, der ihr durchaus fremdartig ist, nämlich die dramatische Inscenirung mit ihrem ganzen Apparat von Personen und Sachen. Wie kann von einem solchen fremdartigen Apparat, der überdies grosse Vorbereitungen und Zurüstungen erfordert (*χορηγίας δεόμενον* Poet. 14) die Erreichung der Wirkung einer Dichtung abhängig gemacht werden? Das heisst ja das Nothwendige auf das Zufällige stützen! Gegen einen solchen Vorwurf aber hat sich Aristoteles auf das Sorgfältigste gewahrt, indem er die *ὄψις* (Poet. 6 a. f.) zwar für ein *ψυχαγωγικόν* erklärt, aber die Wirkung des guten Dramas als ganz von ihr unabhängig erklärt, und (K. 14) verlangt, dass der Dichter bei der Berechnung seiner Mittel sie ganz ausser Acht lassen soll. Am Ende unsrer Poetik kommt er auf diesen Punkt zurück.

Nach K. 26 gab es zur Zeit des Aristoteles Leute, die diese dramatische Form der Nachahmung für gemein und plebejisch hielten und dem Epos den Vorzug gaben. Aristoteles widerlegt diese zunächst dadurch, dass er zeigt, wie sie vielfach die äussere Darstellung, die *ὄψις*, mit der dramatischen Form verwechselten und daher Unarten der Schauspieler jener zur Last legten und legt sodann die Vorzüge der vollkommenen Nachahmung dar, die nach Abzug des Nebensächlichen und Zufälligen, wie schon früher erwähnt, in der nachdrücklichen Deutlichkeit, dem Gedrängteren und der vollkommenen Erreichung des hedonischen Zweckes bestehen.

Es ist noch übrig zu untersuchen, in wiefern auch von Seiten der bewegenden Ursache eine Abgränzung des Ge-

bietes der sollicitirenden Kunst stattfindet. Es ergiebt sich da sowohl nach der Seite der formalen, als nach der der materialen Bestimmung eine jenseits der Gränzen dieses Gebietes liegende Vorstufe.

Nach der formalen Seite ist diese bezeichnet durch die Stelle Poet. 4, 1448 b, 20: *κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ . . . ἐξ ἀρχῆς πεφυκότες καὶ αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.* Hieraus ist klar, dass die *αὐτοσχεδιασματα* nicht mehr oder vielmehr noch nicht zur Poesie gerechnet werden, da aus ihnen die Poesie entsteht, und da nun ausser der *τέχνη* die *φύσις* und *συνήθεια* als Arten des künstlerischen Nachahmens anerkannt werden, so muss das *αὐτοσχεδίασμα,* obwohl es ja unzweifelhaft auch von *φύσις,* vielleicht auch von *συνήθεια* eingegeben wird, wohl noch jenseits der Gränzlinie liegen, wo beide anfangen, Organe eines künstlerischen Schaffens zu werden. Diese selbe Gränzlinie aber wird beim geschichtlichen Entwickelungsgange der Kunst noch einmal bezeichnet, indem sowohl für die Tragödie als für die Komödie 1449, 9 hervorgehoben wird, dass sie *ἐξ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς* hervorgegangen seien (*γενομένης*), die Tragödie aus dem volksthümlichen Dithyrambus, die Tragödie aus den *φαλλικά.* Hiermit ist denn nun dieser Anfangspunkt der Kunst genau bezeichnet. Er liegt da wo, wie schon oben in Bezug auf den Dithyrambus bemerkt eine jener improvisatorisch gehandhabten volksthümlichen Formen durch ein bestimmtes Individuum von höherer Kunstbegabung in eine bestimmte Kunstform gebracht und künstlerisch stilisirt wird. Dass Aristoteles diesen Vorgang zweimal, einmal im Allgemeinen, das andre Mal in Bezug auf die dramatische Dichtung, erwähnt, ist bezeichnend für sein Verständniss dieses für die griechisch

Kunstentwicklung in so hohem Grade charakteristischen Entwicklungsganges.

Die Begränzung des Kunstgebietes von Seiten des materialen Wie der Nachahmung liegt in dem oben dargelegten Unterschied von Zeichen und Symbol, der zwar von Aristoteles nicht ausdrücklich auf die Nachahmung bezogen, an sich aber ihm wohl bekannt ist. Denn de interpr. 2 (16, 19) wird das grammatische *ὄνομα* eine *φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην* (nach Uebereinkunft) genannt, und dies Z. 27 dahin erklärt, dass von Natur kein *ὄνομα* vorhanden ist, sondern erst entsteht, wenn es als *σύμβολον* gebraucht wird, d. h. wenn man ihm conventionell eine bestimmte Bedeutung beilegt. Denn auch die Laute der Thiere bezeichnen etwas (nämlich naturgemäss, nicht conventionell), sind aber keine *ὀνόματα*. In gleicher Weise wird K. 4 der Satz (*λόγος*) als *σημαντικὸς κατὰ συνθήκην* bezeichnet und dabei 17, 1 als Gegensatz des *κατὰ συνθήκην* gebraucht: *ὡς ὄργανον*. Dies bezeichnet also das natürliche Verhältniss zwischen Zeichen und Sache und dazu stimmt der mehrerwähnte Ausdruck 1340, 34, in dem Aristoteles ausdrücklich hervorhebt, dass die Natur dieselben Zeichen zum Ausdruck der *πάθη* benutzt, deren sich die bildende Kunst in Nachahmung jener bedient.

Als eine fernere Begränzung des Kunstgebietes von dieser Seite kann man endlich noch ansehen, dass den drei niedern Sinnen jeder Ausdruck der *ἤθη*, also auch jede Nachahmung derselben unzugänglich ist.

Noch bleibt in diesem Abschnitt zu reden von dem Verhältniss der ausführenden Arbeit zum Denken in der höheren Kunst. Bei den nützlichen Künsten lässt sich durchweg, wenn auch mehr oder minder leicht, die praktische Verwirklichung von der Berathung getrennt denken. Der Architekt und der Arbeiter, der Arzt und der Apotheker oder Krankenpfleger, der Concipient einer Rede und

der sie hält, sind in dieser Beziehung graduell verschi
dene Beispiele. Für die höhere Kunst fehlt es über diese
Punkt durchaus an Aeusserungen des Aristoteles, und do
möchten wir von ihm Manches, z. B. auch, welche Vorbi
dung und Vorübung nach der praktischen Seite hin er fi
die Vertreter der verschiedenen Künste für erforderlich häl
besonders gern erfahren.

Die bildenden Künste zeigen eine Analogie zu denjen
gen nützlichen, bei denen das Produkt ein für sich best
hender Gegenstand ist. Und in der That giebt es ja i
der Geschichte dieser Künste Beispiele genug, wo die au
zuführende Arbeit von andern Personen, als den concip
renden Künstler, übernommen wird. Aristoteles sprich
sich über diese Frage nicht aus; doch scheint er sich b
dem *λευκογραφήσας εἰκόνα* Poet. 6 und den *ἀγαθοὶ εἰκον*
γράφοι, die *ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦν*
τες καλλίους γράφουσιν, und wo er sonst gelegentlich di
bildenden Künstler erwähnt, durchaus nicht den Ausfül
renden von dem Concipirenden getrennt zu denken.

In einer andern Beziehung scheint diese Trennung b
der Musik, Tanzkunst und Poesie vorzuliegen. Dieselbe
bedürfen zu ihrer äussern Darstellung, nachdem der com
ponirende Künstler sein Werk gethan, der helfenden Kuns
der Schauspieler und Agonisten, wie Aristoteles sie nenn
Sollte nicht bei ihnen ein ähnliches Verhältniss zu Jene
obwalten, wie beim Handwerker und Arbeiter zum Arch
tekten? Dafür könnte zu sprechen scheinen, dass ja de
Zweck der Kunst nur erreicht, das Werk nur gethan, di
Wirkung nur erzielt wird in der Lust des das Kuns
werk Geniessenden. Dem steht aber zunächst für die dra
matische Poesie entgegen, dass Aristoteles wiederholt un
mit Nachdruck den eigentlichen Kunstgenuss schon de
Lesenden vindicirt, ja, dass er die äussere Darstellung fü
ein *ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνώτατον δέ* erklärt. Dasselb

aber mag in gewissem Sinne auch für Musik und Tanzkunst gelten. Der Musikverständige liest Compositionen ganz in demselben Sinne, in dem der Poesieverständige Dramen liest und in gleichem Sinne hat für den Tanzverständigen die Aufzeichnung der Figuren eines verschlungenen Reigens dieselbe Bedeutung, wie die Aufführung. Für die epische Poesie vollends ist letztere durchaus entbehrlich. Ja wir müssen noch weiter gehen und behaupten, dass für die Schärfe und Consequenz des aristotelischen Denkens, trotzdem das Kunstwerk im Princip erst im Geniessenden seinen Zweck erreicht, doch die Wirkung auf diesen und jenen Geniessenden, ja auf jeden Geniessenden ein *συμβεβηκός* ist. Es genügt vollständig, dass die Wirkung potenziell in dem Kunstwerk ist, womit ja zugleich gegeben ist, dass sie in jedem Augenblicke aktuell werden kann; bei der entgegengesetzten Annahme wäre ja die Vollendung des Kunstwerks von dem zufälligen Vorhandensein von Zuschauern, Schauspielern und einer Bühne abhängig und die im Pulte verborgene klassische Tragödie wäre nur ein unvollendetes Werk.

Verhält es sich aber so, so kann unzweifelhaft bei den genannten Künsten noch weniger als bei der bildenden von einer Ablösung der ausführenden Arbeit die Rede sein. Und so zeigt uns denn in der That Aristoteles namentlich im siebzehnten und achtzehnten Kapitel der Poetik den dramatischen Dichter in eifriger Arbeit, wie er sich seine Fabel vor Augen stellt, um Fehler der Composition zu entdecken, wie er sich, einem Schauspieler gleich, als *εὐφυής* oder *μανικός* in seine Personen und deren Affekte hineinversetzt, wie er die Fabel auf ihren einfachsten Ausdruck bringt und dann wieder umkleidet, oder wie er (K. 22) Metaphern ersinnt, um seinen Ausdruck zu schmücken.

6. Das Material der Nachahmung.

Das Material der bildenden Künste sind nach Poet. 1 χρώματα und σχήματα. Hierbei ist zweierlei auffallend. Erstens: Hat denn Aristoteles überhaupt nur an die Malerei gedacht, die ja auch in der Zeichnung die σχήματα hat, und die Plastik ganz ausser Augen gelassen? In der Politikstelle werden zuerst nur die σχήματα genannt, nachher σχήματα καὶ χρώματα, und einige Zeilen weiter werden Maler und ἀγαλματοποιοί erwähnt; die erwähnten Stellen in den Problemen, die der bildenden Kunst jede Fähigkeit zur Darstellung von ἤθη absprechen, sprechen immer nur von χρώματα. Doch kann darüber wohl kein Zweifel sein, dass Aristoteles auch die bildende Kunst mit gemeint hat; auch Rhet. I, 11 (1371 b, 4) wo er das μιμούμενον als ἡδύ aufführt, nennt er γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία neben der ποιητική und sonstigen Gattungen. Dann entsteht aber sofort die zweite Frage: Warum nennt er denn nicht, wie bei seinen Beispielen von der ehernen Kugel oder vom Hause, oder dem hölzernen Sessel, auch hier das körperliche Material, den Stein oder das Metall? Hat er ja doch auch für die Bildsäule an zwei wörtlich übereinstimmenden Stellen (195, 5 und 1013 b, 6) als die ὕλη das Erz angeführt.

Was bei dem letzten Beispiel aus dem Bedürfnis einer möglichst deutlichen Exemplification — denn um eine solche handelt es sich zum Zweck der Unterscheidung der Principien — erklärlich ist, das würde hier unrichtig sein. Das Seelische, dessen Nachbildung Aufgabe der Kunst ist, wird nicht in dem zufälligen Stoffe, der eben so gut, wie er Erz ist, Stein sein könnte, ausgeprägt, sondern in den Lineamenten des nachgebildeten Körpers findet es zunächst seinen Ausdruck. Dies ist das unmittelbare Material, in der die Ausprägung stattfindet, das kör-

perliche ist erst ein sekundäres. Von diesem Standpunkte der Betrachtung fällt ein überraschendes Licht auf die Miterwähnung der Farben, die wir zunächst geneigt sein möchten, als einen Gegenbeweis gegen das eben Behauptete zu betrachten, da ja die Farben beim Gemälde kaum eine andere Bedeutung zu haben scheinen, als der Stein oder das Erz bei der Plastik. Aber nicht in diesem Sinne, als ein Mittel der äusseren Sichtbarmachung des Abbildes, wird die Farbe genannt, sondern als ein unmittelbares Zeichen des ἦθος, wie Blässe, Röthe, fahle Färbung des Angesichts, Glanz des Auges u. dergl. So sind denn σχήματα καὶ χρώματα wie sie in der Natur selbst das Gebiet sind, an dem die σημεῖα τῶν ἠθῶν zur Erscheinung gelangen, auch für die bildende Kunst — auch die Plastik bediente sich ja der Farben! — die Mittel und das Material zur Nachahmung dieser σημεῖα. Und so kommen denn am Ende die beiden Stellen in den Problemen noch zu Ehren, wenn man annimmt, dass sie die Farben in dem ganz äusserlichen Sinne eines Mittels der Sichtbarmachung genommen haben. Freilich bleibt trotzdem der Vorwurf der Paradoxie auf ihnen haften, da sie der Nachbildung fürs Auge zu Gunsten der Musik das ἦθος rundweg absprechen, was eine allerdings merkwürdig ungriechische Paradoxie ist.

Sehen wir uns nach einer weiteren Analogie für diese geistigere Auffassungsweise des Materials um, so können wir diese bei der Musik und Poesie nicht zu finden erwarten, da bei diesen beiden Künsten nun einmal ihre eigene geistige Natur sich ohne Weiteres auch auf das Darstellungsmittel erstreckt. Dagegen möchten wir vielleicht an einer andern Stelle, die durch diese neue Art der Auffassung zugleich von einem Anstoss befreit würde, noch eine Spur der gleichen Betrachtungsweise entdecken können. Nämlich Poet. I heisst es bekanntlich von der Tanzkunst, sie ahme αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ, allein durch den Rhyth-

mus, καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις nach. Es möchte es hier fast scheinen, als habe Aristoteles sich sehr ungenau ausgedrückt, da ja der Rhythmus allein überhaupt nirgends zum Ausdruck gelangen kann und speciell im Tanze thatsächlich auch nur durch das Medium der σωματικὴ κίνησις zum Ausdruck gelangt. Dass Aristoteles recht gut weiss, was Rhythmus ist und welches das Verhältniss des Rhythmus zu den mit ihm zusammengehörigen Darstellungsmitteln ist, soll an einer andern Stelle nachgewiesen werden. Für unsre Stelle jedoch scheint die auffallende Auslassung der Körperbewegung darin ihre Erklärung zu finden, dass Aristoteles sich den Tanz gar nicht als körperlich ausgeführt, mit dem ἄτεχνον der ὄψις verbunden, sondern nur im Geiste des Componirenden vorhanden gedacht hat. Freilich hat er nachher gefühlt, dass er denn doch etwas zu wenig gesagt und die Sache gar zu sehr auf die Spitze getrieben hat; da denn doch auch im bloss gedachten Tanze ausser dem Rhythmus noch Stellungen und Haltungen in Betracht kommen; wir finden daher gleich darauf den vollständigeren Ausdruck διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν, aber immer noch ohne Erwähnung der Körperbewegung.

Die Darstellungsmittel der Musik, Takt und Ton, nehmen so unmittelbar an der Aufgabe der Musik, ἤθη darzustellen und zu erregen, Theil, dass Aristoteles Pol. VIII, 5 (1340, 39) einer jeden Art derselben schon an und für sich eine besondere ethische Beschaffenheit beilegt (Z. 40: ἡ τῶν ἁρμονιῶν — der Tonarten — διέστηκε φύσις und b, 8 von den Rhythmen: οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας) und daher ihnen an sich schon die Hervorbringung einer verschiedenartigen Seelenstimmung beilegt (Z. 40 von den Tonarten: ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην

αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικοὺς δ' ἡ φρυγιστί).

Die mehrerwähnten Probleme (XIX, 27 und 29) suchen diese Wirkungsfähigkeit zu erklären. Es scheint indessen gerathener, mit der Politik hierfür bei der Erfahrung stehen zu bleiben. Denn also fährt Aristoteles fort (b, 5): *ταῦτα γὰρ καλῶς λέγουσιν οἱ περὶ τὴν παιδείαν ταύτην πεφιλοσοφηκότες· λαμβάνουσι γὰρ τὰ μαρτύρια τῶν λόγων* (für ihre Behauptungen) *ἐξ αὐτῶν τῶν ἔργων.*

Eine noch genauere Prüfung der ethischen Darstellungsfähigkeit der Tonarten unter dem Gesichtspunkte der Brauchbarkeit für die Erziehung bietet sodann der Schluss des siebenten Kapitels von 1342, 28 an. Es mag vielleicht am Platze sein, um die auffällige Hervorhebung der Tonarten bei dieser Frage einigermaassen zu erklären, nach Ambros, Geschichte der Musik, einige Notizen über die Beschaffenheit der sieben alten griechischen Tonarten, wie sie bis auf Aristoxenus, den Schüler des Aristoteles, bestanden, hier anzufügen. Diese alten Tonarten zeigen nämlich schon an und für sich eine so ausserordentliche Verschiedenheit, nicht nur, wie unsre modernen, in der Anordnung, sondern auch in der Grösse der Intervallen, dass sich daraus der durch die Wahl der Tonart im höchsten Grade veränderte Charakter der Musik genügend erklärt. Sie beruhten nämlich auf drei verschiedenen Klanggeschlechtern, deren jedes seine eigenthümliche Natur schon innerhalb einer Reihenfolge von vier Tönen, also beim einfachen Tetrachord oder in einer halben Oktave darstellte. Das erste war das diatonische, das einzige bei uns noch in Gebrauch befindliche, das aus einer Intervalle von einem hal-

ben, und zwei von einem ganzen Tone bestand. Bei dem zweiten Klanggeschlecht, dem chromatischen, bestand die halbe Oktave aus zwei Intervallen von einem halben Ton und einem von anderthalb Tönen, also einer kleinen Terz (also z. B. e, f, fis, a), bei dem dritten, dem enarmonischen, gar aus zwei Vierteltönen und einer Terz.

Es findet sich nun freilich bei Aristoteles keine Spur von der Anwendung der so sehr unregelmässigen Intervallengrösse der beiden letzten Klanggeschlechter, aber auch wenn wir uns die ihm vorschwebende Musik auf das diatonische Geschlecht beschränkt denken, zeigt sich doch noch eine viel grössere Verschiedenartigkeit der Tonleitern, als in der modernen Musik. Während wir nämlich nur die Stellung des halben Tons an der dritten und siebenten Stelle der Oktave (Durskala = lydische Tonart) und an der zweiten und fünften Stelle (Mollskala = hypodorische Tonart) kennen, entstanden die sieben alten Tonarten dadurch, dass innerhalb der Oktave die Stellung der beiden Halbtöne alle möglichen Verschiedenheiten durchlaufen konnte. Sie konnten nämlich zunächst auf beiden Tetrachorden der Oktave die gleiche Stellung haben; dies war der Fall bei der dorischen Tonart, wo der halbe Ton die erste und fünfte, bei der phrygischen, wo er die zweite und sechste und bei der lydischen, wo er die dritte und siebente Stelle einnahm. Oder sie konnten eine unregelmässige Stellung in der Oktave haben; so bei der mixolydischen die erste und vierte, bei der hypodorischen die zweite und fünfte, bei der hypophrygischen die dritte und sechste, bei der hypolydischen die vierte und siebente.

Auch die Rhythmen wollte Aristoteles nach ihrer Bedeutung für die Erziehung nach der bestimmten Ankündigung im Anfange des siebenten Kapitels einer Prüfung unterwerfen. Dieser Anfang des siebenten Kapitels bedarf einer genaueren Betrachtung. Er will eine Untersuchung anstel-

len über Tonart und Rhythmus und zwar erstens darüber, ob alle Tonarten und alle Rhythmen πρὸς παιδείαν zu gebrauchen sind, oder ob ein Unterschied zu machen ist; zweitens, ob für die mit der Erziehung (παιδεία) Beschäftigten, derselbe Unterschied angenommen werden muss, oder ein andrer dritter (ἢ τρίτον δεῖ τινὰ ἕτερον). Es ist klar, dass hier zwei Unmöglichkeiten vorliegen. Erstens soll über den Gebrauch zur παιδεία gehandelt werden, und zweitens soll noch einmal darüber gehandelt werden, und es soll untersucht werden, ob in dieser Beziehung derselbe Unterschied zu machen ist, wie in der ersten, oder ein anderer dritter. Es ist klar, dass an ersterer Stelle statt παιδείαν gelesen werden muss παιδιάν, womit der weitere Verlauf des Kapitels genau übereinstimmt. Aristoteles handelt nämlich von Z. 32 an von den Tonarten, auf die er dieselbe Eintheilung anwenden will, die für die Melodien im Gebrauche ist (Z. 35) und stellt in Bezug auf diese fest, erstens wie sie sich in Bezug auf den Gebrauch zur Erholung und Unterhaltung (dies ist die παιδιά zu Anfang des Kapitels) verhalten, und sodann von 1342, 28 an, wie sie zur Erziehung zu verwenden sind.

Dass er in der gleichen Reihenfolge auch über die Rhythmen zu handeln beabsichtigte, und wahrscheinlich gehandelt hat, und dass wir in letzterem Falle den Verlust dieses Abschnitts mit vielem andern Werthvollen, das sich noch anschliessen sollte, zu beklagen haben, ist klar.

Es ist nun ferner deutlich, dass das τρίτον nicht an seinem Platze steht. Es scheint seine Stelle Z. 25 zu haben vor den Worten: πότερον προαιρετέον μᾶλλον τὴν εὐμελῆ μουσικὴν ἢ τὴν εὔρυθμον. Diese Worte nämlich geben sich schon durch das πότερον — ἤ, das mit dem ersten und zweiten πότερον — ἤ Z. 20 und 22 parallel ist, noch mehr aber durch die Einführung eines von den beiden vorigen verschiedenen Untersuchungsgegenstandes hinsichtlich

der Tonarten und Rhythmen deutlich als die Stelle zu kennen, wo das dem *ἔπειτα* Z. 21 entsprechende *τρί* gestanden hat. Es tritt nämlich allerdings hier ein and Gesichtspunkt der Betrachtung ein, als der in dem Geg satz *παιδιά* — *παιδεία* liegende, nämlich ein aus dem C rakter der Musik selbst, der höheren Vollendung nach d einen oder andern der beiden Darstellungsmittel, entle ter. Da aber der zuerst zu Grunde gelegte Gegensatz du die Zweitheilung erschöpft war, so kann dies keinen stoss erregen. Zugleich wird hieraus klar, dass Aristot hinter der Untersuchung über die Rhythmen, ebenfalls n beiden Gesichtspunkten, dem Vergnügen und der Erziehu noch die Vorzüge der beiden Arten der Musik, der eu lischen und der eurhythmischen, gegeneinander abzuwä beabsichtigte oder abgewägt hat.

Für die Poesie ist in strengem Sinne nur ein D stellungsmittel vorhanden, das Wort. Dies ergiebt s nicht nur daraus, dass Poet. I (1447, 29) auch diejeni Gattungen zur dichterischen Nachahmung gezählt werd die sich der *λόγοι ψιλοί* ohne Metrum bedienten, wie Mimen des Sophron und Xenarchus oder die sokratisc Gespräche, sondern auch daraus, dass die K. 3 gegeb Eintheilung der Dichtung nach der Art der Nachahm nur das Wort als Darstellungsmittel voraussetzt und d alles Hinzukommende, wie Metrum, Musik, Tanz, wie s ter genauer nachgewiesen werden soll, unter den Beg der nicht unbedingt nothwendigen *ἡδύσματα* fällt.

Das Wort nun ist nach Rhet. I, 1 [1404, 21 *τὰ* *ὀνόματα μιμήματά ἐστιν*) selbst eine Nachahmung, und z offenbar eine Nachahmung der Vorstellung. Freilich die Verbindung zwischen Zeichen und Sache, wie die frü angeführten Stellen aus den ersten Kapiteln der Schrift Interpretatione ergeben, nicht, wie bei den thierischen L ten oder den Darstellungsmitteln der Musik, ja selbst

denen der bildenden Kunst, eine natürliche und organische, sondern eine künstliche, auf Vereinbarung beruhende; sie sind nur Symbole der Vorstellungen. Dies wäre für den Gebrauch in der Kunst ein absolutes Hinderniss, wenn es, wie bei der bildenden Kunst und Musik, darauf ankäme, durch das Darstellungsmittel direkt Abbilder der ἤϑη zu geben und auf das Gemüth zu wirken, da hierzu kaum die *σημεῖα τῶν ἠϑῶν* in der bildenden Kunst ausreichen. Da es aber in der Poesie zunächst nur die Aufgabe des Darstellungsmittels ist, die Vorstellung von Objekten, einer Handlung mit Charakteren und Gedankenentwicklung, zu erwecken, der alsdann die weitere Vermittelung der Gemüthswirkungen, des Mitleids oder des Lachens, überlassen bleibt, so kommt es für die Brauchbarkeit dieses Mittels nur darauf an, ob die Vermittlung der Vorstellungen eine vollkommen sichre und deutliche ist. Dies ist aber bei richtiger Handhabung der Fall, da es bei der Vorstellung nicht darauf ankommt, ob eine natürliche Verwandtschaft zwischen Zeichen und Sache existirt, sondern nur, ob das Zeichen die Sache richtig suppeditirt. Der Vorzug aber des Wortes als Darstellungsmittel für die Kunst beruht darauf, dass sich seine Wirksamkeit nicht direkt auf das irrationale Gebiet der Affekte bezieht, sondern dass es eben nur durch Vermittelung des Vorstellens dieses Gebiet beeinflusst, wodurch auch die höhere Seite des seelischen Lebens, die vernünftige Seele im engeren Sinne (vergl. Eth. N. VI, 2, 1139, 4 mit I, 13, 1102b, 13) in Mitleidenschaft gezogen und durch Erregung der gesammten Menschennatur eine höhere Wirkung erzielt wird.

Die *ἡδύσματα* dagegen, auf deren Wirken Aristoteles allerdings, wie der *ἡδυσμένος λόγος* in der Definition der Tragödie zeigt, auch bei der Poesie nicht verzichten will, vermögen nur die indirekte Wirkung des Wortes, die auf das ἦϑος, das sie selber ja direkt beeinflussen, zu ver-

stärken. Auch das Metrum, das ja nur Rhythmus ist und als Rhythmus wirken kann, ist hiervon nicht ausgenommen.

7. Entstehung und Entwicklung der Kunst.

Dass die Entstehung der Kunst in der Menschheit mit innerer Nothwendigkeit erfolgen musste, lässt sich nach allen vier Principien beweisen. Zunächst ist der Zweck und die Wirkung der Kunst ein Derartiges, das auf einem natürlichen Triebe der Seele beruht. Denn nicht nur die Lust im Allgemeinen ist ein natürlich Angenehmes und Nothwendiges, sondern eben die psychologische Thatsache, dass die kräftige Erregung auch der Unlustaffekte mit einem Lustgefühl verbunden ist, beruht auf einem nicht künstlich gemachten, sondern natürlichen Verhältniss.

Ebenso ist aber die Kunst auch ihrem Begriffe nach in einem natürlichen Triebe, in dem beim Menschen im höchsten Grade entwickelten Nachahmungstriebe, begründet. Diesem Nachahmungstriebe muss aber auch auf der andern Seite die Fähigkeit und der Trieb, die Nachahmung als solche zu erkennen und ihr ein Interesse zuzuwenden, wodurch ja die Wirkungsfähigkeit derselben bedingt ist, entsprechen. Hierin ist zweierlei enthalten, das Aristoteles deutlich genug unterscheidet. Es wird nämlich zuerst die Freude an den Nachahmungen hervorgehoben und als *σημεῖον* für das Vorhandensein derselben aufgeführt, dass wir die genauesten Nachbilder auch solcher Objekte, die wir in der Natur ungern sehen, wie widrige Thiere oder Leichen, mit Freude sehen. Sodann wird die Ursache dieser Freude angeführt. Sie beruht nämlich auf der nicht nur den Philosophen, sondern in gewissem Maasse allen Menschen eigenen Freude am Erkennen, das in diesem Falle sich darin äussert, dass im Abbilde das Urbild wiedererkannt wird. Eine Parallelstelle hierzu ist Rhet. III. 10, 1410b, 10: *τὸ γὰρ μανθάνειν ῥαδίως ἡδὺ φύσει πᾶσιν ἐστί,* womit das

μετὰ λύπης γὰρ ἡ μάθησις Pol. VIII, 5 nur in scheinbarem Widerspruch steht, da letzteres vom Jugendunterricht gesagt ist.

Ebenso erkennt Aristoteles die wichtigste Ausstattung für die künstlerische Thätigkeit, das künstlerische Denkvermögen, als eine besondere Aeusserungsform des berathschlagenden Grundvermögens oder Seelentheils, als in der Natur begründet an. Damit ist aber zugleich auch den unvollkommneren Vorstufen der τέχνη, der συνήθεια und φύσις, einschliesslich der εὐφυΐα und des μανικόν, für die ohnedies die Sache selbstverständlich ist, eine natürliche Unterlage gewährt. Dass auch die praktischen Geschicklichkeiten, die ausserdem zur Ausführung eines Kunstwerks erforderlich sind, auf einer natürlichen Anlage beruhen, hat Aristoteles nicht besonders angeführt.

Ebenso wird endlich von den Darstellungsmitteln der Musik und dem auch im Rhythmus einbegriffenen Metrum gelehrt, dass sie uns κατὰ φύσιν seien. Für das Wort als Mittel der Dichtung und für die Mittel der bildenden Kunst fehlt hierüber eine Bestimmung.

Hiernach konnte es denn nun nicht fehlen, dass von Anbeginn an (ἐξ ἀρχῆς) die von Natur dazu besonders Befähigten (οἱ πεφυκότες) diese Darstellungsmittel in Anwendung brachten. Hinsichtlich der Poesie entstanden so als Vorstufe zunächst die αὐτοσχεδιάσματα: aus denselben entwickelte sich dann — die Grenzlinie ist schon oben bestimmt — die Poesie.

Nun gab es aber unter diesen πεφυκότες von vorn herein zwei entgegengesetzte Richtungen ethischer Beanlagung; die einen waren σεμνότεροι, die andern εὐτελέστεροι und nach diesen οἰκεῖα ἤθη wurde die Poesie, und wie sich nach den anderweitigen Erwähnungen des gleichen Gegensatzes auch in der bildenden Kunst und in der Musik, in welcher letzteren er überdies schon in der zwiespältigen

ethischen Natur ihrer Darstellungsmittel begründet war, ergiebt, auch diese beiden Künste vom ersten Anfange ihrer Existenz an in zwei entgegengesetzte Richtungen auseinandergerissen, die sich in der Wahl der dem eigenen Ethos entsprechenden Gegenstände der Nachahmung manifestirten und so zwei entgegengesetzte Stilarten, den erhabenen und den komischen Stil, ergaben.

Innerhalb dieser beiden Stile, die somit als durch die Naturanlage der Künstler streng geschieden erscheinen, entwickelte sich sodann die Kunst durch die in ihrem allseitigen natürlichen Verursachtsein begründete Triebkraft, besonders aber offenbar durch das Streben nach immer vollkommnerer Erreichung ihres Zweckes weiter. Eine Darstellung dieser Entwicklung hat Aristoteles nur für die Poesie gegeben.

Den Anfang machen auf der einen Seite die Hymnen und Enkomien, Bewunderung und Verehrung ausdrückend, auf der andern Seite die Verhöhnungen, ψόγοι, Verachtung ausdrückend, beide persönlicher Natur. Auch von letzteren hält es Aristoteles für wahrscheinlich, obschon er kein Beispiel nennen kann, dass sie schon vor Homer existirten [1]. Zu beiden fand sich bald das entsprechende Versmaass, zu den Spottgedichten das jambische, das nach der Meinung des Aristoteles von dem ἰαμβίζειν ἀλλήλους in diesem Metrum seinen Namen erhielt, zu den Lobliedern das heroische, wie aus der Bemerkung: καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί hervorgeht.

Der nächste Fortschritt besteht einmal in dem Eintreten des Tragischen, der Verschuldung und des Leidens, dem der gemischte Affekt des Mitleids entspricht, auf der einen, des Lächerlichen mit dem glücklichen Ausgang und dem gemischten komischen Affekt auf der andern Seite; anderntheils der Eintritt des Dramatischen in die Darstellungsweise vermöge des ἕτερον γίγνεσθαι des Dichters. Für

die niedere Dichtungsgattung hebt Aristoteles beide Fortschritte als im Margites vollzogen ausdrücklich hervor (*οὐ ψόγον, ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας* mit der Bestimmung des *γελοῖον* zu Anfang des 5. Kapitels), für die ernste Gattung erwähnt er ausdrücklich nur den letzteren Fortschritt; für beide knüpft er diese Stufe an den Namen des Homer, worin nicht nur ein arger Verstoss gegen die Zeitrechnung hinsichtlich des persönlich spottenden Archilochus, sondern auch ein Widerspruch gegen seine eigene Theorie, gegen das *διεσπάσθη κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη*, liegt. Denn nun muss Homer *σεμνότερος* und *εὐτελέστερος* in einer Person gewesen sein.

Noch weniger befriedigt die genetische Skizze hinsichtlich des Eintretens eines dritten Moments, des *καθόλου*. Wie weiter unten besprochen werden soll, leitet Aristoteles dasselbe Poet. 9 zunächst zwar nur für die Tragödie, aber so, dass dasselbe auch für die Komödie und das Epos gilt, zunächst aus dem Bedürfniss einer einheitlichen Fabel von zweckentsprechender Grösse ab, welchem Bedürfniss nur in seltnen Fällen der in der Wirklichkeit vorgefundene Stoff entsprechen konnte. Unzweifelhaft musste er das *καθόλου* dem homerischen Epos zuerkennen; ob auch dem Margites, bleibt zweifelhaft. Wenn er dies that, so stellt der Anfang der Komödie einen Rückschritt dar, da nach K. 5, 1449 b, 7 Krates der erste war, der in der Komödie unter Aufgabe der *ἰαμβικὴ ἰδέα*, d. h. der persönlich spottenden Form, anfing *καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους*.

Einen ganz neuen Ansatz macht sodann die Dichtung unter erneutem Zurückgreifen auf eine autoschediastische Volksform, durch die ihr die im homerischen Epos nur halb erreichte vollkommenste Weise der Nachahmung an die Hand gegeben wurde, in der Tragödie und Komödie.

Es wird nun zunächst für die Tragödie im Allgemeinen ihr allmähliges Fortschreiten, „indem man immer so

viel fortbildete, wie jedesmal von ihrem Wesen erkannt wurde", hervorgehoben und erklärt, dass sie nach vielen Entwicklungsstadien zum Stillstand gelangt sei, nachdem sie die ihrem Begriff entsprechende Beschaffenheit erlangt habe. Damit scheint denn doch Aristoteles im Wesentlichen die wenige Zeilen vorher mit den Worten ἄλλος λόγος abgelehnte Frage, ob die Tragödie bereits hinsichtlich ihrer Formen ihre volle Entwicklung erreicht habe, bejahend beantwortet zu haben. Er sagt ἄλλος λόγος, um damit bemerkbar zu machen, dass diese Frage in das Gebiet einer genetischen Betrachtung, die es nur mit dem bereits Gewordenen zu thun habe, nicht mit dem noch Zukünftigen, nicht hineingehöre.

Die wenigen Züge, die er sodann aus der speciellen Entwicklungsgeschichte der Tragödie hervorhebt, sind nicht chronologisch, sondern sachlich geordnet. Sie beginnen mit dem Aeusserlichsten, dem ἄτεχνον, der ὄψις. Aeschylus fügt den zweiten Schauspieler hinzu, verringert die Bedeutung des Chors und ertheilt dem gesprochenen Worte die erste Rolle; Sophokles bringt den dritten Schauspieler und die Bühnendekoration. Hierauf werden die wichtigsten inneren Veränderungen besprochen: an die Stelle der kleinen Fabeln trat die dem Zwecke entsprechende Grösse (hiermit wäre nach der vorhin erwähnten Auffassung in K. 9 die Nothwendigkeit [nicht die Möglichkeit!] des καθόλου gegeben); ja, was noch durchgreifender ist, es fand eine Veränderung der Stilart aus dem Lächerlichen ins Ernste statt. Endlich drittens findet die Einführung des der dramatischen Rede entsprechenden Versmasses und die Vermehrung der Zahl der Akte zwischen den Chorliedern ihre Erwähnung. Dass dies keine genetische Darstellung ist, bedarf keines weiteren Beweises.

Noch fragmentarischer ist in K. 5 der Entwicklungsgang der Komödie dargestellt, bei dem nur die beiden er-

sten der eben hervorgehobenen sachlichen Gesichtspunkte zur Erwähnung kommen. Ihr Entwicklungsgang ist nämlich weniger bekannt, weil man auf sie anfänglich weniger Werth legte. Der Chor musste anfangs vom Dichter selbst als Freiwilligen bestritten werden (Stahr: Freiwillige übernahmen die Leistung [der Kosten]; Walz: „bestand aus Freiwilligen"; Hermann und Susemihl beziehen das ἐθελονταὶ ἦσαν auf die Dichter, was wohl, abgesehen von andern Zeugnissen, auch durch den Gegensatz des χόρον διδόναι als das Richtige erwiesen wird); erst spät wurde die Ausstattung vom Archonten angewiesen. Erst nachdem die Komödie schon einen Theil der ihr eigenthümlichen Formen entwickelt hatte, werden Dichternamen genannt. So herrscht denn — dies ist der erste sachliche Gesichtspunkt! — über die Entwicklung der scenischen Ausstattung einschliesslich der Schauspieler völliges Dunkel. Für die Entwicklung der komischen Fabel — zweiter Gesichtspunkt! — werden zwei Dichternamen genannt; das καθόλου gab ihr Krates.

Bei dieser Entwicklung nun sind zahlreiche Gattungen der Dichtung ganz übergangen, die auch sonst nur gelegentlich erwähnt werden und von denen es nach der ganzen Anlage der Schrift entschieden zweifelhaft ist, ob sie auch in den verlorenen Theilen derselben eine besondere Erwähnung finden konnten. So die Mimen, sokratischen Dialoge und mimetischen d. h. im aristotelischen Sinne der Poesie zuzuzählenden Erzeugnisse im elegischen Versmaass (1447 b, 10 ff.). So ferner die (kunstmässige) Dithyramben- und Nomenpoesie, von denen beiden bei Gelegenheit der Darstellungsmittel erwähnt wird, dass sie Rhythmus (Tanz?) Musik und Vers anwandten, wie das Drama, aber durch die ganze Dichtung gleichmässig vereinigt (1447 b, 25) und dass sie in der ernsten, komischen und mittleren Stilart vorkamen (1448, 14 mit der Vahlenschen Ausfüllung der Lücke). Ebenso wenig hat er wohl jene Entwicklungen des

Epos, wie sie in der Rhapsodie des Chäremon (1447b, 21; 1460, 2) oder den Parodien des Hegemon und Nikochares (1448, 12) erwähnt werden, weiter verfolgt.

Worin hat nun diese Unvollständigkeit ihren Grund? Einen Fingerzeig kann schon der Ausdruck geben: *ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.* Denn was ist diese *φύσις* anders, als die Verwirklichung ihres Begriffes, womit denn natürlich zugleich auch die ihres Zweckes gesetzt ist. Somit wird die Tragödie von ihren ersten Anfängen an in einer lebendigen Bewegung unter den Händen der mit dem schöpferischen Vermögen ausgestatteten *πεφυκότες* gedacht, das ähnlich dem Processe in der Natur, wenn er nicht gehemmt wird, nicht eher ruht, bis der Zweck und Begriff verwirklicht ist. Dieser Process beschränkt sich aber nicht allein auf die Entwicklung der Tragödie, sondern er geht von den Hymnen durch die bezeichneten Gebiete der ernsten Poesie hindurch. Was aber in diesen teleologischen Process nicht hineingehört, wird als zufälliger Nebenschössling bei Seite gelassen. Wie richtig hierin Aristoteles gesehen hat, beweist die weitere Entwicklung, die freilich von ihm beeinflusst ist. Ebenso in der komischen Poesie. Die bemerkbar gemachten Stufen sind die Stadien der Entwicklung des Tragischen und des Komischen. Es würde der Mühe werth sein, noch tiefer auf den Gegenstand einzugehen, wenn dies nach den dürftigen Andeutungen, denen schon im Vorstehenden Alles, was sie mittheilen können, entlockt worden ist, nicht heissen würde, das von Aristoteles Vorgetragene durch willkürliche Zuthaten ausschmücken.

8. Rangfolge der Künste.

Wie in der vorigen Betrachtung können wir auch hier nur die von Aristoteles nach Zweck und Begriff genauer charakterisirten Kunstgattungen in Betracht ziehen, da die

Rangfolge bei verschiedenen Zwecken nach der Dignität der Zwecke, bei gleichem Zwecke nach dem Maasse der Verwirklichung desselben abgemessen werden muss. Es kommen also auch hier ausser der bildenden Kunst und der Musik, mit der die Lyrik als verbunden zu betrachten ist, nur das Epos und die beiden Gattungen des Dramas in Betracht. Der Dithyrambos und der Nomos werden zwar in einer Beziehung, nämlich hinsichtlich der durchweg vereinigten oder theilweise getrennten Verwendung der poetischen Kunstmittel, mit dem Drama in Vergleichung gestellt, da es jedoch über ihren Zweck und Begriff an jeder Andeutung fehlt, so ist es nicht möglich, ihnen ihrem Werthe nach einen Rang anzuweisen.

Im Uebrigen können bei der Feststellung des Ranges die einzelnen Künste nicht im Stadium der Entwicklung betrachtet werden, sondern alle müssen auf dem Standpunkt ihrer klassischen Vollendung, wo sie, wie Aristoteles sagt, „ihre Natur erlangt" haben, und somit auf dem Punkte ihrer höchsten Leistungsfähigkeit gedacht werden. Es wird im Sinne des Aristoteles gesprochen sein, wenn wir mit diesem Standpunkt der klassischen Vollendung die Befähigung für verbunden erklären, zur *διαγωγὴ τῶν ἐλευθέρων* zu dienen, wo ja (1338, 8) der Beste die beste und aus den edelsten Quellen fliessende Lust sich wählt. Der Zweck der Kunst ist auf dieser Stufe nicht mehr ein *πρός τι*, sondern ein *ἁπλῶς τέλος*. Hiermit scheint aber zugleich die Forderung eingeschlossen zu sein, dass die Kunstwerke nicht als Erzeugnisse der Vorstufen des künstlerischen Denkvermögens, der *συνήθεια* oder *φύσις*, sondern als Schöpfungen der *τέχνη*, die ja Aristoteles wenigstens vermuthungsweise auch dem Homer beizulegen geneigt ist und deren höchste Vollendung in der „Weisheit" er mit dem allgemeinen Urtheil einem Phidias und Polykleitos beilegt, dastehen müssen.

Da tritt denn nun zunächst eine fundamentale Verschie-

denheit der Zwecke bei den beiden durch alle Künste sich erstreckenden Stilgattungen hervor. Denn wenn Aristoteles diese allerdings genetisch aus der Verschiedenheit der Gegenstände der Nachahmung ableitet, die wiederum in der die Auswahl bedingenden Verschiedenheit des ἦθος der Künstler ihren Grund hat, so ist doch, wie oben gezeigt, im Grunde hierbei die Verschiedenheit des Zweckes und der zu erreichenden Wirkung maassgebend.

Teichmüller nun behauptet*), die ernste und komische Kunst seien nach Aristoteles nicht gleichberechtigt, sondern verhielten sich wie Ideal und bedingungsweise berechtigte Form. Er begeht jedoch einen entschiedenen Fehler, wenn er als Grund dafür unter anderen anführt, die komische Kunst diene der Erholung, was doch nur heissen kann, die komische Kunst diene nur der Erholung, sei also von der διαγωγή und damit nach dem Vorstehenden überhaupt von der Vergleichung hinsichtlich der Rangfolge ausgeschlossen. Ich will nicht einmal so weit gehen, ihm die noch weiter gehende Behauptung zuzuschieben, nur die komische Kunst diene zur Erholung, wovon die Consequenz sein würde, dass nach Pol. VIII. 7 die enthusiastisch-kathartische und im Grunde alle Musik, ja nach der aristotelischen Gesammtanschauung alle Kunst zu der komischen Stilgattung gerechnet werden müsste. Denn es ist nicht abzusehen, warum, was zur Lust dient, nicht auch zur Erholung soll dienen können.

Wir wollen also von dieser weitergehenden Behauptung absehen und nur die Frage prüfen, ob die komische Kunst nach Aristoteles von dem Gebiete der διαγωγή ausgeschlossen gedacht werden kann. Hierfür kann zunächst nicht sprechen, dass Aristoteles, wie einen bedeutenden Theil der Musik, aber freilich nicht bloss den komischen, so bei den übrigen Künsten die komische Gattung der zu erziehenden Jugend vorenthalten will. Denn dass da ganz andersartige

*) Forschungen II. S. 181 ff.

Motive, als die des Kunstgenusses, wirksam sind, ist genügend erörtert.

Wenn ferner Aristoteles lehrt, dass die komische Dichtkunst sich wegen des leichtfertigen Charakters ihrer Urheber der Darstellung der schlechteren Charaktere zugewandt habe, so ist zunächst zu beachten, dass er hier zunächst von der ursprünglichen Form der Invektive vor dem Eintreten des *γελοῖον* redet und dass er beflissen ist, den Gegensatz der beiden Stilgattungen recht ursprünglich und principiell hervortreten zu lassen. Dagegen zeigt die sorgfältige Behandlung, die selbst noch in unsrer des Abschnitts über das Komische verlustig gegangenen Poetik, in der Feststellung des principiellen Unterschiedes, in der Begriffsbestimmung des Lächerlichen, im Lobe des Margites, in der Darstellung des Entwicklungsganges der Komödie und in der Heranziehung der letzteren bei den wichtigsten Bestimmungen über die dramatische Fabel (K. 9) der komischen Dichtung zu Theil wird, dass er das Komische in der reichen und correkt kunstmässigen Entwicklung, die er der Komödie zuerkennt, als eine durchaus berechtigte Kunstgattung betrachtet. Ebenso will er — nach dem ganzen Zusammenhang der Stelle Pol. VIII. 7 (1342, 16)*) — bei der Musik keine Gattung von den öffentlichen Aufführungen ausgeschlossen wissen und wenn er im folgenden Satze von einer dem schlechten Geschmacke des Pöbels entsprechenden Musik redet, so meint er damit nicht eine bestimmte Gattung, sondern schlechte und geschmacklose Musik jeder Gattung. Von jenen Musikaufführungen aber brauchen die in edler Musse lebenden Gebildeten nicht ausgeschlossen gedacht zu werden, da sie (1340b, 36) wegen der in der

*) διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσι (damit sind zunächst allerdings nur die kathartischen, indirekt aber nach der gesammten Fragestellung der vorhergehenden Untersuchung alle Gattungen gemeint) θετέον τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς

Jugend erhaltenen richtigen musikalischen Bildung im Stande sind, bei der Musik im ethischen Sinne τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς, also sich ohne Gefahr für ihre Seele dem ästhetischen Genusse hingeben können.

Von der eben behandelten Frage verschieden ist die ursprüngliche, ob Aristoteles den komischen Kunstzweck überhaupt niedriger taxirt hat, als den der ernsten Kunst. Auf diese Frage können wir mit unsern Hülfsmitteln eine entscheidende Antwort nicht ertheilen, doch muss allerdings gesagt werden, dass nach der mehrerwähnten Darstellung des Ursprungs des Komischen und seines Stoffgebietes, in der sich eben auch die mehrerwähnte Unfreiheit und Unklarheit des Urtheils auf diesem das Ethische berührenden Gebiete und die noch nicht völlig gelungene Gränzberichtigung der beiden Gebiete darstellt, die niedrigere Taxirung des Komischen in hohem Grade wahrscheinlich ist.

Ein Unterschied im Zwecke tritt in anderer Beziehung hervor zwischen den bildenden Künsten und der Musik einerseits und der Kunst des Wortes andrerseits. Bei den beiden ersten nämlich scheint das Gebiet der ἤθη, zu deren Darstellung und also auch Erregung sie fähig sind, ein nahezu unbegrenztes zu sein, während bei den beiden Hauptgattungen der Poesie der Zweck eine sehr enge Formulirung erhält. Kann daraus die Ansicht des Aristoteles von der höheren Stellung jener beiden Künste gefolgert werden?

Es fehlt uns auch bei dieser Frage durchaus wieder an bestimmten Aussagen des Philosophen und es kann deshalb nichts weiter geschehen, als gegenüber dem Gewichte jenes allerdings anzuerkennenden Vorzugs die gegentheiligen Vorzüge zunächst der dramatischen Kunst, die sich ergeben haben, in die Wagschale zu werfen.

Da fällt denn zunächst gegenüber dem reichen Umfange der Wirkungen ins Gewicht der werthvolle Inhalt des Zweckes der tragischen Kunst. Hinsichtlich der Wirkung

der Komödie freilich müssen wir uns wegen Mangel an Material die Behandlung dieser Frage versagen, obwohl ja schon die vorige Erörterung es nicht ganz unwahrscheinlich gemacht hat, dass Aristoteles dem Satze: „Res severa gaudium“ auch hinsichtlich der Kunst nicht abhold war. Mitleid und Furcht aber betreffen die jedem menschlichen Gemüthe in jedem Augenblicke nahe liegende Frage des allgemeinen Menschengeschickes und des eigenen, dessen Ursächlichkeiten und Zusammenhänge zu ergründen Religion und Metaphysik von jeher sich abgemüht haben. Es scheint doch, dass die Aufgabe, diese beiden fast jedem Menschenherzen stets am nächsten liegenden Affekte in einer Weise anzuregen, dass daraus ein erleichterndes Lustgefühl entsteht, eine höhere Dignität hat, als die blosse Vielheit der Wirkungen.

Dazu kommt nun ferner, dass bei jenen Künsten der Vielheit der Wirkungen zwar auch eine Vielheit der Gegenstände der Darstellung entspricht, dass diese aber eben auch nur wieder in Affekten oder ihren äussern Zeichen bestehen, während der objektivirenden Kunst die hinsichtlich des Zweckes ihr abgeschnittene Mannigfaltigkeit auf dem Gebiete der Gegenstände wieder zuwächst; denn es ist die ganze Fülle des Menschenlebens und Menschenschicksals, das sie nicht nur nach dem pathischen Ausdruck, sondern objektiv wiedergiebt, wodurch denn ja auch hier als Wirkung des Objectiven das ganze Spiel der mannigfaltigen Affekte erregt wird, freilich in der Richtung auf das eine letzte Ziel zusammengehalten und gelenkt. Hiermit in vollem Einklange befindet sich das Wie der Nachahmung, das ich oben durch den Ausdruck objektivirend zu bezeichnen versucht habe, und das dieser objektivirenden Nachahmung entsprechende Wort als principielles Mittel derselben.

Hierzu kommt nun hinsichtlich der Darstellungsmittel noch ein charakteristisches äusseres Zeichen — ein *σημεῖον*,

würde Aristoteles sagen — der Ueberlegenheit der dramatischen Kunst, nämlich der Umstand, dass sie die Darstellungsmittel der Musik und diese selbst, so wie in weniger engem Zusammenhange mit ihrem Wesen (ἄτεχνον) selbst die bildende Kunst, letztere in der σκηνογραφία, als dienende Glieder ihrem Zwecke unterzuordnen weiss. Der Musik und ihren Darstellungsmitteln verdankt das Drama die ἡδύσματα des Wortes, die, wie wir gesehen haben, nicht im Stande sind, dieses nach seiner signifikanten, Vorstellungen erwekkenden Bedeutung zu verstärken, sondern nur begleitend ihm den Ausdruck des Affekts verleihen können.

Hiermit ist die Untersuchung hinsichtlich des Zweckes selbst erschöpft, und es bleibt nur noch die zweite Frage übrig, wie sich die verschiedenen Künste hinsichtlich der Erreichung des ihnen gemeinsamen Zweckes verhalten. Hier sondern sich sofort die beiden Gruppen: bildende Kunst und Musik einerseits, Epos und Drama andrerseits von einander ab. Die Entscheidung ist hier leicht.

Bei der Gleichheit des Zwecks und der Gegenstände der Nachahmung stellt sich zwischen der bildenden Kunst und der Musik doch schon auf letzterem Gebiet zum Nachtheil der ersteren der Unterschied heraus, dass sie nur die äusseren Zeichen der ἤθη zum Gegenstande ihrer Nachahmung machen kann, weshalb denn auch die Art ihrer Nachahmung als nur bedingt identificirend bezeichnet werden musste. Begründet aber ist diese Beschränkung in der Natur ihres Darstellungsmittels, das nicht allein auf die Nachahmung der äussern Zeichen sich beschränken muss, sondern aus demselben Grunde ja auch auf den Ausdruck des zeitlich Fortschreitenden verzichten und sich auf Wiedergabe einer einzigen ethischen Situation beschränken muss. Demgemäss kann denn auch die Verwirklichung des beiden gemeinsamen Zweckes, der Erregung aller ἤθη durch

ihre Darstellung, der bildenden Kunst nur in beschränkterem Maasse zugestanden werden.

Etwas weniger ungünstig liegt der Fall im Vergleich mit dem Drama für das Epos, das ja schon dadurch jenem näher gerückt ist, dass es mit ihm einer gemeinsamen Kunstgattung angehört. Hier ist Identität nicht nur des Zweckes und der Gegenstände, sondern auch des wichtigsten Darstellungsmittels, des Wortes und wenigstens des einen der *ἡδύσματα*, des Metrums, vorhanden. Der entscheidende Unterschied liegt nur in der Art der Nachahmung, die bei dem Epos auch im besten Falle nur eine unvollkommen und inconsequent dramatische sein kann. Damit hängt es denn auch zusammen, dass ihr hinsichtlich des Wie der Darstellung das *ψυχαγωγικόν*, das in der *ὄψις* liegt, und hinsichtlich der Darstellungsmittel die dem Drama für seine Wirkung zu Gute kommenden *ἡδύσματα* der Musik und des Tanzes abgehen. Dass aus der rein dramatischen Art der Darstellung aber auch abgesehen von der *ὄψις* das *ἐναργές* und das *ἀθροώτερον* hervorgehen, ist schon wiederholt erwähnt, und so ergiebt sich denn als Resultat, dass derjenige Vorzug des Dramas (zunächst der Tragödie), den Aristoteles am Schluss des 26. Kapitels als einen neben andern aufzählt, dass nämlich die Tragödie den Zweck der Erregung der gemeinsamen *οἰκεία ἡδονή* in vollkommnerem Grade erreicht, als Wirkung und Folge jener andern Vorzüge dasteht. —

Es bleibt jetzt noch übrig eine genauere Darstellung der Lehre von der Tragödie nach der gleichen Methode, die bisher für die Kunstlehre im Allgemeinen angewandt worden ist. Die Behandlung der übrigen Arten der Kunst ist theils wegen mangelnden Stoffes unmöglich, theils ist das über sie Beizubringende schon im Bisherigen enthalten. Die einzige Kunstform, der ausser der Tragödie Aristoteles eine gesonderte Behandlung hat zu Theil werden lassen, das

Epos, wird die Darstellung in einem besondern Abschnitt kaum erfordern. Dagegen ist die Lehre von der Tragödie geeignet, ein Beispiel für die Anwendung der deduktiven Darstellung auf eine einzelne Kunstform abzugeben.

III. Kapitel.

Die Tragödie.

1. Der von der Tragödie handelnde Abschnitt der Poetik.

Auch bei der Behandlung der Tragödie erwarten wir, wie bei den allgemeinen Erörterungen über die Dichtkunst überhaupt im allgemeinen Theile der Poetik, ein deduktives Verfahren, das von Zweck und Begriff ausgehend, die einzelnen daraus sich ergebenden Anforderungen ableitet und daraus dann die Gesetze der Tragödie construirt. Bei jenem allgemeinen Theile wurde diese Erwartung getäuscht; es fanden sich vielmehr zwei Eigenthümlichkeiten der Darstellung, die ihrer Verwirklichung im Wege standen; einmal eine grosse Ungenauigkeit und Unvollständigkeit der Bestimmungen, und sodann ein analytisches Verfahren, das vom Thatsächlichen ausgehend, gewisse Gesichtspunkte der Eintheilung zu gewinnen bemüht war.

Ganz ähnlich ist die Sachlage bei der Behandlung der Tragödie, nur mit dem Unterschiede, dass nur die letztere der beiden Eigenthümlichkeiten, die analytische Verfahrungsweise, hervortritt, dagegen die Vollständigkeit und Deutlichkeit der Bestimmungen meist nichts zu wünschen übrig lässt. Da nun aber im Grunde doch für die gegebenen Bestimmungen die aus Zweck und Begriff abgeleiteten Gesichtspunkte, ausgesprochen oder unausgesprochen, maassgebend sind, so ergiebt sich das eigenthümliche Verhältniss

dass in der analytischen Betrachtung gewissermassen latent oder immanent die deduktive steckt. Es ist daher die Aufgabe dieser die deduktive Darstellung der Lehre von der Tragödie vorbereitenden Untersuchung, durch sorgfältige Prüfung der gegebenen Gedankenentwicklung diese deduktiven Gesichtspunkte zu entdecken, um sie sodann in dem geeigneten Zusammenhange verwerthen zu können.

Der Abschnitt über die Tragödie beginnt K. 6 mit der Definition, an die sich einige erläuternde Bemerkungen anschliessen. Es ist mehrfach bemerkt worden, dass in dieser Gegend eine Lücke anzunehmen sei, in der namentlich auch die nothwendig zu erwartende Erläuterung des Ausdrucks *κάθαρσις τῶν παθημάτων* gegeben sein musste. Es ist nun die Möglichkeit nicht abzustreiten, dass, wie z. B. Vahlen (Beiträge I S. 284) annimmt, diese Erläuterung, wie die kurze Erklärung des *ἡδυσμένος λόγος* und des *χωρὶς τοῖς εἴδεσι*, anhangsweise der Definition angefügt war; viel grössere Wahrscheinlichkeit aber hat die Annahme von Ueberweg*), dass vor den ganz zusammenhangslos eintretenden Bemerkungen über das Verhältniss von Tragödie und Epos am Ende von K. 5 (1449 b, 9) ein grösserer Verlust zu beklagen ist, und dass Aristoteles in diesem verlorenen Theile, nachdem er vorher über Wesen und Ursprung der Poesie gehandelt hatte, einen ausführlichen Abschnitt über die Wirkung derselben folgen liess, der, sammt den Anfangsworten der den speciellen Theil einleitenden Bemerkungen, verloren gegangen ist. Für diese Annahme spricht besonders die Bemerkung K. 6, dass die Definition sich *ἐκ τῶν εἰρημένων* ergebe, was gegenwärtig hinsichtlich der wichtigen Zweckbestimmung, die viel zu bedeutsam ist, um in einer gelegentlichen Anhangsbemerkung abgethan zu werden, nicht der Fall ist. Auch das *τέλειον* der Handlung

*) Aristoteles über die Dichtkunst. Ins Deutsche übersetzt. Berlin 1869 S. 56.

hat vorher keine Erläuterung gefunden und das *μέγεθος* ist ausser der ganz gelegentlichen Erwähnung 1449, 19 nicht vorgekommen, jedenfalls nicht in seiner Bedeutung für die Tragödie gewürdigt worden.

Sodann beginnt mit 1449 b, 31 das analytische Verfahren, das darauf abzielt, zunächst die „Theile" der Tragödie zu ermitteln, um sodann diese der Reihe nach behandeln und so an einen bequemen Faden die einzelnen technischen Gesetze anreihen zu können. Und zwar werden diese Theile zunächst ganz empirisch, gleichsam vor der Schaubühne beobachtend, aufgesucht und sodann nachträglich noch aus den drei Gesichtspunkten der Nachahmung, dem *ἅ*, *οἷς* und *ὡς*, gerechtfertigt.

Handelnde treten auf; daraus ergeben sich, zunächst ganz äusserlich betrachtet, drei Theile der Tragödie, die Darstellung für das Auge, die Rede, und da dies einmal bei der empirisch vorliegenden Tragödie so der Fall ist, in gewissen Partien des Stückes die Musik. Da die Betrachtung hier eine ganz äusserliche, formale ist, so ist bei der Rede auch nicht an den Inhalt, sondern nur an die grammatisch-stilistische Gestaltung derselben gedacht. Es ist nämlich 1449, 35 mit Hermann statt *μέτρων* zu lesen *ὀνομάτων*, was auch Vahlen Beiträge I S. 284 stillschweigend billigt. Dass Aristoteles dies unter *λέξις* versteht, nicht aber das Metrum, sagt er selbst ausdrücklich, unter Hinweisung auf eine frühere Bemerkung, 1450 b, 13 und der ganze lange von der *λέξις* handelnde Abschnitt K. 1[?] (1456 b, 8) bis K. 22 erwähnt das Metrum mit keiner Silbe. Freilich bleibt dann hier das Metrum als Bestandtheil der dramatischen Darstellung ohne ausdrückliche Erwähnung. Strenger genommen hätte hier aber überhaupt nicht nur das Nothwendige von dem Wünschenswerthen, dem als Darstellungsmittel Erfreuenden, aber Zufälligen geschieden, sondern auch der schwankende Sprachgebrauch der vorherge-

henden Abschnitte in Bezug auf Rhythmus, Metrum u. dgl. fixirt werden müssen. Es ergeben sich nämlich bei genauerer Betrachtung zwei für die äusserliche Darstellung unbedingt nothwendige Stücke, die ὄψις, umfassend Bühne, Dekoration, Kostüme, Spiel, und die lediglich grammatisch-stilistisch bestimmte λέξις, wie sie K. 1 (1447, 22) durch λόγος, ebendaselbst Z. 29 durch λόγοι ψιλοί und in dem K. 6 zweimal wiederkehrenden Ausdruck ἡδυσμένος λόγος ebenfalls durch λόγος bezeichnet wird. Diesen beiden Stücken stehen gegenüber die nur zur Verschönerung dienenden vier Stücke, die vom Rhythmus beherrscht werden. Ueber letzteren Begriff ist eine Erläuterung erforderlich. Wenn nämlich Aristoteles K. 1 (1447, 26) von der Tanzkunst sagt, sie ahme αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ, d. h. durch den Rhythmus allein, nach, so hatte er dafür, wie in dem Abschnitt über die Darstellungsmittel nachgewiesen ist, einen sehr guten Grund.

Was Rhythmus ist, wusste Aristoteles so gut wie wir; so sagt er z. B. Met. XIII, 1 (1087, 33), dass zur Einheit, die das Maass bilde, überall ein Anderes hinzutrete, wie bei den Rhythmen der Schritt oder die Silbe. Ebenso heisst es Probl. V, 16 (882 b, 2) πᾶς ῥυθμὸς ὡρισμένῃ μετρεῖται κινήσει und Rhet. III, 8 (1408 b, 27): περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν und auch Poet. 4, 1448 b, 21 (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν) tritt die Bedeutung von ῥυθμός deutlich hervor. Der Rhythmus ist etwas an und für sich nicht Darstellbares, gewissermassen Abstraktes; er besteht aus zwei Elementen, einmal einer regelmässigen Abfolge von gleichen Zeiteinheiten und sodann der regelmässig wiederkehrenden Hervorhebung eines Theiles derselben durch Betonung. Er bedarf zu seiner Wahrnehmbarmachung mindestens der Beihülfe einer Bewegung, wie z. B. der taktirenden Hand oder des marschirenden Fusses. Die in unserm Zusammenhange von ihm beherrschten Stücke sind,

wie schon bemerkt, vier an der Zahl. Erstens die Rede, bei der die Eintheilung der Silben in einzeitige und zweizeitige dem ersten, die metrische Betonung derselben dem zweiten Bestandtheile des Rhythmus entspricht*). Zweitens die *ἁρμονία*. Mit diesem Ausdruck scheint Aristoteles 1447, 23, wo er sagt, dass die Instrumentalmusik nur Harmonie und Rhythmus anwende, und noch deutlicher 1449 b, 29, wo als Bestandtheil des *ἡδυσμένος λόγος* neben *ῥυθμός* und *μέλος* die Harmonie erscheint, die Instrumentalmusik hinsichtlich der Tonintervallen, also abgesehen vom Rhythmus, zu verstehen. Das Dritte ist dann das *μέλος*, womit dann das Gleiche hinsichtlich der menschlichen Singstimme bezeichnet wäre. Beide Arten von Tönen sind sowohl der Messung nach der Zeiteinheit, als der regelmässig wiederkehrenden Accentuirung fähig. Dasselbe gilt hinsichtlich des vierten Stückes, der körperlichen Bewegung im Tanze, die ebenfalls der Zeitmessung und dem Iktus des Rhythmus unterworfen ist.

Von diesen vier Stücken hat nun möglicherweise Aristoteles den gar nicht erwähnten Tanz an unsrer Stelle zur *ὄψις* gerechnet; das Metrum bleibt ganz unerwähnt, während es 1450 b, 14 wenigstens andeutungsweise (*ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων*) bei der *λέξις* erwähnt wird; Instrumental- und Vocalmusik gehören zur *μελοποιΐα*.

Er geht sodann zur Betrachtung der Tragödie nach der innerlichen Seite der auf der Bühne dargestellten Vorgänge über. Auch hier fällt wieder zunächst in die Augen, dass eine Handlung dargestellt wird; dazu gehören aber Han-

*) Wie wenig streng Aristoteles die Bezeichnungen festhält, zeigt 1447 b, 25 (ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ), wo das μέτρον, das doch nur die Anwendung des Rhythmus auf die Sprache ist, neben demselben genannt wird. Vielleicht steht μέτρον für λέξις ἔμμετρος. Dann ist die Zusammenstellung nicht auffallender, als wenn der Rhythmus neben der Harmonie oder dem Melos genannt wird, dessen Bestandtheil er ja doch auch praktisch immer ist.

delnde; diese zeigen sich qualificirt durch ethische Eigenthümlichkeiten und durch die Entwicklung ihrer Gedanken. Da durch diese beiden Stücke erst die Handlungen ihre qualitative Bestimmung erhalten, so sind dieselben als *αἴτια* der Handlungen wesentliche Bestandtheile. Die Nachahmung der Handlung ist die Fabel, neben derselben sind *ἤθη* und *διάνοια* selbständige Theile. Somit ergeben sich sechs Theile der Tragödie*), die denn nun nachträglich auch unter die drei Gesichtspunkte der Nachahmung gebracht werden. Gegenstand der Nachahmung ist *πρᾶξις*, *ἤθη*, *διάνοια*, Material der Nachahmung, *λέξις* und *μελοποιΐα*, das Wie der Nachahmung ist durch die *ὄψις* vertreten.

Hierauf folgt von 1450, 15 an eine Erörterung über die Rangfolge der sechs Theile nach der relativen Wichtigkeit für den Begriff und somit auch für die Aufgabe der Tragödie**). Es ist hierbei zu beachten, dass Aristoteles sowohl bei der Gewinnung der sechs Theile, als auch hier bei der Rangfolge zwar den Begriff der Tragödie als *μίμησις πράξεως* zu Grunde legt, aber keineswegs den der *πρᾶξις σπουδαία*, wie denn auch die über *ἦθος*, *διάνοια* und die drei äusserlichen Theile gegebenen Bestimmungen in Bezug auf die material ethische Beschaffenheit durchaus farblos gehalten sind. Hieraus ergiebt sich die interessante Folgerung, dass alles in K. 6 von 1449b, 31 an über die Tragödie Gesagte vollständig auch auf die Komödie seine Anwendung findet, wie denn ja auch unzweifelhaft die ganze Definition mit Ausnahme des Wortes *σπουδαίας* und der

*) Die von Vahlen (Beiträge I S. 285 ff.) befürwortete Umstellung in den oben kurz wiedergegebenen Sätzen ist von Teichmüller (Forschungen I S. 39 ff.) widerlegt worden; er selbst kommt in der zweiten Ausgabe der Poetik nicht auf dieselbe zurück.

**) Eine Ergänzung von Vahlens „Beiträgen" bildet die Erläuterung dieses Abschnittes der Poetik in den Symbola philologorum Bonnensium S. 152 ff.

letzten sechs Worte vollständig auch auf die Komödie ihre Anwendung findet. Ebenso passen die Theile auf das Epos, mit Ausnahme der beiden, die als die alleräusserlichsten und zufälligsten gelten, der ὄψις und μελοποιΐα. Auch die Definition lässt sich durch Beschränkung des Begriffes ἡδυσμένος auf den Rhythmus und dem entsprechende Ausschliessung der Worte χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, so wie durch Ersetzung des δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας durch die entsprechende Bestimmung für das Epos, dem ernsten Epos anpassen, wobei freilich die κάθαρσις mit einem Fragezeichen zu versehen ist, da es eine offene Frage bleiben muss, ob Aristoteles die zwar qualitativ gleichartige, aber schwächere Wirkung des Epos auch mit diesem Worte bezeichnet hat.

Doch es kam hier nur darauf an festzustellen, auf welche Punkte im Begriff der Tragödie Aristoteles seine vorliegende Entwicklung gründet; ich fahre daher jetzt in der Darlegung der letzteren fort. Da die Tragödie nicht Darstellung einer Beschaffenheit der Menschen, sondern von Handeln und Geschick ist, so ist die Fabel der wichtigste Theil; sie ist τέλος der Tragödie in dem Sinne, dass in ihr der Begriff derselben sich erfüllt und die Erreichung des Zweckes gewährleistet wird. Die ἤθη dagegen sind nicht dieser Zweck, als ob nur um ihrer Darstellung willen gehandelt würde, sondern sie sind um der Handlung willen da. Daher ist eine Tragödie auch ohne ἤθη denkbar, nicht aber ohne Handlung; vielmehr würde eine nur die entsprechenden ἤθη darstellende Poesie zwar in geringem Maasse im Stande sein, der Aufgabe der Tragödie zu genügen, nicht aber eine Tragödie werden. Es muss wiederholt darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Bestimmungen hier immer so gehalten sind, dass sie durchaus nicht die specifische Eigenthümlichkeit des ernsten

Dramas voraussetzen, sondern ganz ebenso auf die Komödie ihre Anwendung finden.

Ueber die weiteren Gründe für die Priorität der Fabel ist schon gesprochen; den zweiten Rang nimmt das Ethos, den dritten die Gedankenentwicklung ein. Ueber das genauere Verhältniss zwischen beiden, das von 1450, 4 an erörtert wird, verweise ich auf die Darlegung bei Vahlen*), aus der sich ergiebt, dass die *διάνοια* im weiteren Sinne einen Theil des *ἦθος*, denjenigen nämlich, der sich nicht im Handeln, sondern in Worten offenbart, mitumfasst. Somit hat also das *ἦθος* äusserlich betrachtet keine besondere Stelle im Drama, sondern die Stätte seiner Manifestation ist theils die Handlung, theils die Rede. Dies wird bestätigt durch K. 15, 1454, 18: *ἐὰν ... ποιῇ φανερὰν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα.*

Den vierten Rang nimmt die *λέξις* ein, den fünften die *μελοποιΐα*, die als das bedeutendste der Verschönerungsmittel bezeichnet wird. Es ist hier zunächst die Frage zu beantworten: Welches sind die übrigen, minder wichtigen Verschönerungsmittel? Darüber erklärt sich Aristoteles 1449 b, 28 in der Definition des *ἡδυσμένος λόγος*. Dies ist derjenige, der Rhythmus, Harmonie und Melos hat. Wollten wir hier mit Hermann statt *μέλος μέτρον* lesen, so müssten wir auch mit ihm unter *ῥυθμός* nicht das Metrum, sondern wie 1447, 26 den Tanz und unter *ἁρμονία* sowohl die Vocal- als die Instrumentalmusik verstehen. Dass unter *ῥυθμός* hier der Tanz verstanden ist, ist möglich, aber nicht beweisbar; dies wäre es nur, wenn es in allen andern Stellen der Poetik diese Bedeutung hätte. Dies ist aber nicht der Fall 1447, 22, wo der Rhythmus neben *λόγος* steht und der Tanz noch gar nicht erwähnt ist, und an der oben erwähnten Stelle 1448 b, 21, wo das

*) Rangfolge S. 170 ff.

Metrum für einen Theil des Rhythmus erklärt wird. Ueberhaupt aber ist es bei dem in diesem Punkte ausserordentlich schwankenden und geradezu vernachlässigten Sprachgebrauche misslich, eine Textesänderung vorzunehmen. Dagegen darf nach der Erwähnung des dramatischen Tanzes in K. 1 wohl angenommen werden, dass Aristoteles diesen zu den *ἡδύσματα* gerechnet wissen will und wir hätten dann als solche anzuerkennen die vier vom Rhythmus beherrschten Stücke: Metrum, Vocal- und Instrumentalmusik und Tanz.

Damit ist denn aber auch die *μελοποιΐα*, und mit ihr das Metrum und der Tanz, zugleich unter einen ganz andern Gesichtspunkt gestellt, als die bisherigen vier Theile, die als von der Handlung unbedingt erfordert erschienen, nämlich unter den Gesichtspunkt der nicht nothwendigen, aber die Lustwirkung verstärkenden Darstellungsmittel.

Der sechste Theil endlich, die *ὄψις*, gehört gar nicht in das Gebiet der Dichtkunst, sondern in das der Kunst des *σκευοποιός* hinein, und so ist denn auch Begriff und Wirkung der Tragödie (*τῆς τραγῳδίας δύναμις*) auch ohne Aufführung und Schauspieler vollständig vorhanden. Aristoteles kommt auf diese Behauptung öfter zurück, die geradezu einen Widerspruch gegen die schon in der Definition (*δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας*) und häufig hervortretende Forderung der dramatischen Aktion zu enthalten scheint. Dies ist aber nur Schein, da er zwischen der dem Dichter entstammenden dramatischen Form, die sich auch beim Lesen wirksam erweist, und der sichtbaren Geltendmachung derselben durch den ganzen Apparat der Aufführung scharf unterscheidet. Dies wird deutlich bei der Abwägung der Vorzüge der Tragödie gegen das Epos in K. 26. Hier führt er zwei Vorzüge an, die in der dramatischen Composition selbst ihren Grund haben und von der Aufführung unabhängig sind; das *ἐναργές*, die nachdrück-

liche Deutlichkeit der nicht erzählten, sondern ganz dramatisch gestalteten Handlung, die daher auch schon beim Lesen zur Geltung kommt (1462, 17) und das *ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι*, oder das *ἀθροώτερον*, das Gedrängtere.

Bei der *ὄψις* aber tritt zum zweitenmal ein Begriff auf, der zu beachten ist, das *ψυχαγωγικόν*. Das erstemal erschien er 1450, 33 bei der Peripetie und Anagnorisis, die zwar nicht wesentliche, aber mächtig fesselnde und spannende Theile der Fabel sind. Und zwar wird durch diese dem inneren Bau der Tragödie angehörigen Theile schon der bloss Lesende gefesselt, durch die Aufführung aber nur der Zuschauer. In beiden Fällen aber ist das *ψυχαγωγικόν* ein zwar entbehrliches, aber wirksames Mittel, der Erreichung der Wirkung der Tragödie die Vorschub zu leisten.

Hiernach sind bei der Feststellung der Theile der Tragödie drei Gesichtspunkte wirksam:

Erstens der Begriff des Dramas als Nachahmung einer Handlung, aus dem sich die vier Theile: *μῦθος*, *ἤθη*, *διάνοια*, *λέξις* ergeben.

Zweitens der Begriff des *ἥδυσμα*, des zwar nicht begrifflich nothwendigen, aber wünschenswerthen begleitenden Reizes durch die Darstellungsmittel. Aufgeführt ist mit nicht gerade sehr grosser Consequenz nur das grösste derselben, die Musik.

Drittens der Begriff des *ψυχαγωγικόν*, der ebenfalls nicht nothwendigen, aber die Wirkung der Dichtung verstärkenden Erregung und Fesselung des sie Geniessenden. Da von der anticipirenden gelegentlichen Erwähnung der beiden Theile der Fabel abzusehen ist, so kommt es hier nur für die *ὄψις* in Betracht.

Dieselben drei Gesichtspunkte ergeben sodann auch die Rangfolge der Theile.

In K. 7 — 14 spricht nun Aristoteles von der Beschaffenheit der Fabel*). Und zwar behandelt er dieselbe zuerst unter dem Gesichtspunkte der nachgeahmten Handlung an sich (bis 1452, 1), dann unter dem Gesichtspunkte der tragischen Handlung.

Eine dargestellte Handlung muss zunächst, um als solche wirken zu können, vollständig sein, d. h. nicht beliebig beginnen und aufhören, sondern Anfang, Mitte und Ende im strengen Wortsinne haben.

Eine zweite Forderung ist so selbstverständlich, dass Aristoteles, obschon sich ihm eine doppelte Möglichkeit der Begründung, nämlich aus dem Begriffe der Handlung und dem des Schönen darbot, es verschmäht, sie ausdrücklich zu begründen und überhaupt anders, als im Vorbeigehen und flüchtig zu erwähnen: es ist die Forderung der Ordnung d. h. der richtigen Aufeinanderfolge von Anfang, Mitte und Ende.

An der Begründung der dritten Forderung, nämlich der einer bestimmten Grösse, participirt ausser dem Begriffe der Handlung noch der Begriff der Schönheit. Beginnen wir unter Umkehrung der von Aristoteles beobachteten Reihenfolge mit der Bestimmung durch die Handlung. Diese schliesst der Natur der Sache und ihrer Aufgabe, eine gewisse Wirkung zu erzielen, nach ein μεταβάλλειν entweder aus εὐτυχία in δυστυχία oder umgekehrt in sich. Dazu aber, dass dies mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit erfolgen könne, ist eine gewisse Ausdehnung des Körpers und Inhalts der Fabel erforderlich. Der zweite Grund, den wir rückwärts schreitend erreichen, ist wohl trotz des

*) Ich muss hier dankbar die Beihülfe erwähnen, die mir Vahlens „Beiträge" besonders für diesen Abschnitt geleistet haben. Natürlich erfordert es mein besonderer Zweck, den verschiedenartigen Gründen der gegebenen Bestimmungen noch bestimmter nachzuspüren und dieselben markirt hervorzuheben.

τ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, der Gegensatz gegen einen vorher erwähnten 'esichtspunkt genügend erklärt, aus dem entwickelt, wofür ausser der oben an- und dem καλλίων κατὰ τὸ μέγεθος, χρι τοῦ σύνδηλος εἶναι spricht. Drittens aus der Schönheit das für die Perception als geeignete Grössenmaass abgeleitet.

Die vierte Forderung ist die der Einheit. Sie ergiebt ch als selbstverständlich aus dem Begriff der Handlung, eine Einheit nicht zugleich eine Mehrheit sein kann, d aus der beabsichtigten Wirkung, da eine Mehrheit nur s Interesse theilen und dadurch abschwächen würde. istoteles hat es nicht für nöthig gehalten, diese Gründe zuführen; er benutzt die Forderung nur, um einen gron, aber thatsächlich vorhandenen Irrthum, die Verwechlung nämlich der Einheit der Person mit der Einheit der andlung, abzuweisen.

Aus diesen vier Forderungen ergiebt sich nach dem hlusssatze von K. 8 die innere Nothwendigkeit des Soins der Fabel, in Folge deren sie weder eine Veränderng der Reihenfolge ihrer Theile, noch ein Hinwegnehmen nes Theils ohne Veränderung ihres Gesammtcharakters trägt. Hat sie Bestandtheile, die ebenso gut fallen könn, ohne den Sinn und das Verständniss zu schädigen, sind dies bei einem nicht bloss numerisch als Summe ler quantitativ mechanisch zusammengesetzten, sondern namisch, organisch oder begrifflich zusammengehörigen anzen nicht Theile, sondern Anhängsel.

Mit ausserordentlichem Tiefsinn hat Aristoteles gede aus diesen Forderungen die berühmte, so vielch aus dem Zusammenhange gerissene und missbrauchte orderung der Allgemeingültigkeit der dramatischen Handng im Gegensatze gegen die Geschichtserzählung abgelei-

tet, wie dies die Anfangsworte von K. 9: φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένον unwidersprechlich beweisen. Die Motivirung dieses φανερόν freilich hat er sich erspart; es ergiebt sich offenbar aus dem Zusammenwirken der Forderung einer nach dem Gesetze der Schönheit und der Handlung bestimmten Ausdehnung mit der Forderung der Ganzheit. Letztere nämlich ist ja in der Geschichte wohl zu erreichen, aber nicht so leicht das nicht zu Grosse und nicht zu Kleine. Ein ausgeführtes Beispiel hierfür bietet in Beziehung auf das Epos K. 23, wo Homer gelobt wird, dass er nicht den ganzen trojanischen Krieg, der doch auch Anfang und Ende habe, zum Gegenstande seiner Dichtung genommen habe, da derselbe als Fabel entweder übergross und unübersichtlich gewesen wäre, oder bei maasshaltender Grösse verwickelt durch das Vielerlei. Durch diese Betrachtung nun ist keineswegs die Benutzung eines in der Geschichte oder Sage — denn diese setzt Aristoteles im Verlaufe des Kapitels jener ganz gleich — gegebenen Stoffes unbedingt ausgeschlossen, vorausgesetzt, dass er beiden Anforderungen entspricht; wohl aber ist es als principielle Forderung ausgeschlossen, eine thatsächlich geschehene oder als thatsächlich geschehen geltende Handlung darzustellen. Mit dieser Negation, die zunächst nur die Befreiung des Dichters von einer lästigen Fessel bei der Gestaltung seiner Fabel darstellt, verbindet sich aber deutlich genug durch das ganze Kapitel eine andere positive, aus einem höheren Princip abgeleitete Forderung. Worin nämlich wurzelt die in unserm Kapitel bekämpfte Meinung, dass das thatsächlich Geschehene Gegenstand der dichterischen Behandlung sein müsse? Sie wurzelt in dem Syllogismus, dass das Geschehene möglich sei, das Mögliche aber allein glaubwürdig (1451 b, 16). Wenn also die Fabel eine Nachbildung einer wirklichen Handlung sein soll, so darf sie auch nicht einem andern, als dem in der

Wirklichkeit wirksamen, einem phantastischen Gesetze der Abfolge der Begebenheiten folgen; sie muss nach dem empirischen, allgemein angenommenen Causalitätsgesetze die Begebenheiten verknüpfen. Diese Forderung wird K. 25 (1461 b, 11) sogar dahin zugespitzt, dass nach dem Gesetze der Dichtkunst (worunter doch wohl das hier besprochene Gesetz der Fabel zu verstehen ist) vorzuziehen sei das glaubwürdige Unmögliche vor dem unglaubwürdigen Möglichen. Dass Aristoteles mit dem *πιθανόν* einen neuen Gesichtspunkt einführt, ergiebt sich besonders daraus, dass er da, wo er von der Beibehaltung der in Geschichte oder Sage gegebenen Namen spricht, dies nicht aus den früheren Forderungen der Ganzheit und richtigen Grösse, sondern aus der Glaubwürdigkeit rechtfertigt. Indem nun so die Composition der Fabel an das Gesetz des Wirklichen gebunden ist, wird sie zugleich vom Wirklichen selbst befreit; sie hat nicht das Geschehene wiederzugeben, sondern das, was geschehen sein kann, das Allgemeingültige (*τὰ καθόλου*), d. h. das nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit und innern Nothwendigkeit sich Ergebende. Dadurch wird die Dichtung über das Gebiet des zufälligen, abnormen Geschehens, das in der Wirklichkeit als Folge des Mitwirkens unberechenbarer Umstände nicht ausgeschlossen ist (*εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι* K. 25 (1461 b, 15), in die Sphäre eines von diesen Schlacken des Zufalls gereinigten, normalen und idealen Geschehens entrückt und ist so philosophischer und von höherer Güte als die Geschichte (1451 b, 5): philosophischer, da auch die Philosophie anstatt des Zufälligen das Nothwendige, anstatt der Ausnahme die Regel und das Gesetz sucht; von höherer Güte nicht im moralischen Sinne, in dem sonst *σπουδαῖος* gebraucht wird, sondern im Sinne des höheren Wahrheitsgehalts in der causalen Verknüpfung. Die Komödie ist in der Freiheit vom gegebenen Stoffe, nachdem sie ein-

mal das Gebiet des persönlichen Spottes verlassen hat (1451 b, 14), weiter fortgeschritten, als die Tragödie. Ihre Erwähnung an dieser Stelle ist ein neuer Beweis dafür, dass die bis hierher aufgestellten Gesetze für die Fabel für sie in ganz gleicher Weise gelten, wie für die Tragödie.

Der letzte Grund aber dieser neuen Forderung des πιθανόν kommt Z. 26 in den Worten zu Tage: ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας: es ist der eigentliche hedonische Zweck des Dramas, dessen Erreichung von der Ueberzeugung des Zuschauers, dass die Begebenheiten nach dem gereinigten Gesetze der Wirklichkeit verlaufen, abhängig ist.

Die hohe Wichtigkeit dieses Gesetzes der Fabel für das Gelingen der dichterischen Aufgabe veranlasst Aristoteles, schliesslich noch einmal auf die Bedeutung der Composition der Fabel überhaupt aufmerksam zu machen, die viel mehr den Dichter ausmache, als die Verse, da er Dichter durch Nachahmung der Wirklichkeit, d. h. der vom Zufälligen gereinigten Wirklichkeit, sei. Findet er einen solchen Stoff einmal ganz mustergültig in der Wirklichkeit vor, so hat er nicht nur das Recht der unveränderten Benutzung, sondern er hat sich eben durch das Erkennen des mustergültigen Verlaufes als das bewährt, was er sonst durch die Bearbeitung des Gegebenen wird, als der Dichter dieser Fabel, die in Folge dieses Erkennens sein geistiges Eigenthum wird. Durch diese Stelle wird aber keineswegs, wie Vahlen meint, die Bedeutung „dichterische Umbildung" für μίμησις erwiesen, da die Umbildung ja keineswegs die principielle Forderung ist, sondern nur als Mittel zum Zwecke der echten, reinen Nachahmung der Wirklichkeit erforderlich ist, wie denn μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις keineswegs heissen kann: „er bildet aber die Handlungen um."

Vahlen leitet nun die Gesammtheit der von K. 7 an aufgestellten Forderungen aus dem Princip ab, dass di

Tragödie dramatisch sein muss. Es könnte dafür als innerer Grund angeführt werden, dass Aristoteles allerdings in diesem Abschnitt die Gesetze der dramatischen Fabel überhaupt, abgesehen vom Tragischen, entwickelt hat. Er beruft sich aber vielmehr auf die Stelle K. 23 zu Anfang, wo gefordert wird, dass auch das Epos, wie die Tragödie seine Fabel dramatisch gestalten müsse und dass es eine organisch einheitliche und vollständige Handlung darstellen müsse. Das gesperrt gedruckte „und" erklärt Vahlen wohl mit Recht für explicativ. Aber Vahlen hat ausser der Berufung auf diese Stelle keinen Grund für die Benennung „dramatisch" beigebracht, der ihre Anwendung überhaupt und speciell auch für das Drama begründete. Es wäre doch denkbar, dass Aristoteles nur für das Epos diese Benennung, die für das Drama etwas Tautologisches hat, anwenden wollte, ähnlich wie auf dem Gebiete des ὡς μιμοῦνται Homer als Epiker das Lob der dramatischen Nachahmung erhält, weil er möglichst das Princip des ἕτερον τι γίγνεσθαι, der direkten Einführung der Personen, beobachte (dass dies 1448 b, 35 gemeint ist, ergiebt sich durch die Vergleichung der Stellen 1448, 22 und 1460, 5), welcher Ausdruck doch auch für das Drama selbst kaum gebraucht werden könnte. Doch sollen diese Bemerkungen keine Ablehnung, vielmehr nur einen Zweifel ausdrücken.

Dem ganz vereinzelten Abschnitt über die episodischen Mythen, der jetzt folgt, weist Vahlen*) seine Stellung hinter 1456, 25 in K. 18 an. Er enthält eine Verwerfung der dichterischen Praxis, einem wegen seiner Unergiebigkeit unbrauchbaren, des erforderlichen μέγεθος entbehrenden Stoff, in dessen Wahl also schon ein Fehler und zwar ein Fehler gegen die Schönheit liegt, dadurch die nöthige Ausdehnung

*) Beiträge II. S. 149.

zu geben, dass ihm fremdartige Episoden aufgezwungen werden. Darin liegt ein Verstoss gegen die Forderung der organischen Einheit und zugleich gegen die höhere Naturwahrheit, die Wahrscheinlichkeit und innere Nothwendigkeit (1451 b, 35).

Mit dem Schlusse von K. 9 betritt sodann Aristoteles das Gebiet des eigenthümlich Tragischen in der Fabel. Er bleibt auch hier seiner analytischen Methode treu und entwickelt daher, ehe er die tragische Composition der Fabel bespricht, nach kurzer Feststellung des Princips des Tragischen das, was Vahlen*) treffend die tragischen Momente oder die Elemente des Tragischen nennt.

Das Princip des Tragischen ist das Furcht- und Mitleiderregende. Eine besondere Gattung desselben, die zur Erzielung der tragischen Wirkung nicht unbedingt nöthig, aber doch zur Steigerung derselben sehr wirksam ist, ist das Unerwartete, Verwunderung Erregende, das aber, wenn es seine volle Wirkung thun soll, nicht als ein Zufälliges auftreten muss, sondern, gemäss den Vorschriften im ersten Theile des Kapitels, dem für das Drama überhaupt gültigen Gesetze der idealen Causalität folgen muss**). Es ergiebt sich hier ein förmlicher dialektischer Process der Begriffe, indem dem *πιθανόν* zunächst das *θαυμαστόν* als tragische Forderung entgegentritt, dann aber die Vermittlung der Gegensätze in dem *παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα* eintritt. So wichtig ist diese Forderung der inneren Nothwendigkeit der Verknüpfung und Abfolge, dass sogar der S c h e i n derselben, wie ihn das Spiel des Zufalls z. B. im Erschlagenwerden eines Mörders durch die Statue des Gemordeten wohl einmal mit sich bringt, einen höheren Grad von Verwunderung erregt, als die auch nicht einmal

*) Beiträge II, S. 90 u. 97.

**) Ich folge für die Stelle 1452, 3 der vollkommen einleuchtenden Restitution Vahlens (2. Ausgabe der Poetik).

scheinbar nothwendige Verknüpfung*). Uebrigens ist klar, dass das *θαυμαστόν* nicht als das Wesentliche des Tragischen bezeichnet wird, sondern nur als eine hinzukommende Verstärkung (*ἀνάγκη εἶναι τοὺς τοιούτους τοὺς καλλίους μύθους*), und dass Aristoteles sich mit der Erwähnung desselben nur hat den Weg bahnen wollen zur Besprechung der beiden tragischen Momente, der Peripetie und Erkennung. Dass nämlich diese dem Principe des Ueberraschenden im Tragischen entsprechen, ergiebt sich schon daraus, dass sie nicht jeder Fabel zukommen, sondern nur der verwickelten im Gegensatze zur einfachen. In letzterer hat die vom Begriffe der Handlung, die Anfang, Mitte und Ende hat, erforderte *μετάβασις* nicht den Charakter des Ueberraschenden; tritt dieses durch eine plötzliche und unerwartete Umgestaltung der Situation, der aber nichtsdestoweniger ihre ursächliche Begründung nicht fehlen darf, hinzu, so wird die *μετάβασις* zur Peripetie.

Auch die Erkennung wirkt überraschend; eine besondere Verstärkung erhält das Ueberraschende noch durch das Zusammenwirken beider auf einem Punkte. Es giebt noch andere Erkennungen, als die von Person zu Person, letztere aber ist die wegen ihrer stärkeren Wirkung der tragischen Fabel und Handlung am meisten angemessene, besonders wenn sie, wie schon bemerkt, mit der Peripetie zusammentrifft, weil daraus objektiv Glück oder Unglück, subjektiv Mitleid oder Furcht hervorgeht. Die Stelle 1452, 38 hat zweierlei Auffallendes; einmal, dass nachdem eben

*) Uebrigens hat das Beispiel vom Mörder des Mitys auch noch eine selbständige Bedeutung, indem es beweist, dass Aristoteles für die poetische Fabel alle geheimnissvollen oder übernatürlichen Causalitäten verwirft, indem er sie für Zufall erklärt. Er würde also die „romantische Tragödie" und die Schicksalstragödie im modernen Sinne unbedingt verwerfen, und vielleicht selbst solche Motive, wo, wie in den Kranichen des Ibykus und dem Chamissoschen „die Sonne bringt es an den Tag", das Zufällige nur die innere Causalität in Bewegung setzt, nicht anerkennen.

nur von dem Vorzug der Erkennung unter Personen vor dem von Leblosem gehandelt war, jetzt plötzlich, wie selbstverständlich, wieder die Peripetie neben die Erkennung tritt, sodann die unbegreifliche Disjunktion von Mitleid und Furcht, die schon Lessing, nach dessen maassgebendem Ausdruck die Furcht nur das auf uns selbst bezogene Mitleid ist, einen sehr künstlichen Erklärungsversuch abnöthigte. Die erste Schwierigkeit würde durch die sehr passende Vermuthung Vahlens: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις, καὶ μάλιστ᾽ ἐὰν καὶ περιπέτεια ᾖ, ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* beseitigt; damit ist zugleich auch das erste *ἤ* fortgeschafft; der Versuchung, auch das zweite durch ein *καί* zu ersetzen und damit auch den zweiten Anstoss zu beseitigen, hat Susemihl in der zweiten Ausgabe der Poetik nicht widerstanden. Und in der That wäre damit Alles in bester Ordnung *).

Mit dieser Erörterung über Peripetie und Erkennung ist nun auch zugleich das K. 6 (1450, 32) ihnen beigelegte *ψυχαγωγικόν* als das Ueberraschende näher bestimmt.

Ein drittes Moment von besonders erschütternder, die tragische Wirkung verschärfender Kraft, das aber nicht die verwickelte Fabel erfordert, sondern auch in der einfachen möglich ist, ist das *πάθος* im specifischen Sinne, das einzelne auf der Bühne (*ἐν τῷ φανερῷ*) vor sich gehende tragische Ereigniss, wie z. B. eine Tödtung, ein heftiger

*) Vahlen (Beiträge II. S. 156 f.) will die Disjunktion durch das οὔτε — οὔτε 1453, 1 u. 3 rechtfertigen; dort aber ist die Disjunktion sachlich durchaus begründet und vollkommen begreiflich. Auch auf Rhet. III. [illegible] 6, 1417, 12 durfte er sich nicht berufen, da der Redner ja selbstverständlich die Furcht des Hörers für sich selbst vollkommen unabhängig von dem Mitleid zu erregen vermag. Ebenso wenig ist es gerechtfertigt, das δεινόν von dem φοβερόν in der Art zu unterscheiden, dass nur jenem das ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου εἶναι zukäme. Vielmehr gehört die Würdigung dieses Ausdrucks in die Anhang 3 gegebene Unterscheidung der tragischen von der eigentlichen Furcht.

Schmerz, eine Verwundung oder Aehnliches. Ihre erschütternde Kraft liegt aber, was Aristoteles in den Worten *περὶ ταὔτ' ἐστί* 1452b, 9 andeutet*), nicht, wie bei der Peripetie und Erkennung in dem überraschenden Eintreten, sondern eben in der Voraugenstellung des Erschütternden.

Das zwölfte Kapitel muss, da es nicht nur den Gedankenzusammenhang in der auffälligsten Weise unterbricht**), sondern überdies Bestimmungen von mehr oder minder zufälligem Charakter enthält, deren Ableitung aus irgend einem mit dem Begriff der Tragödie zusammenhängenden Princip auch nicht einmal versucht wird und die Aristoteles nach seiner strengen Weise als ein *ἄτεχνον* bezeichnen würde, ganz ausser Betracht bleiben.

In K. 13 nun ist***) untersucht, wie die tragische Handlung an und für sich, ganz abgesehen von den drei verschärfenden Momenten und also auch von der durch die beiden ersten bedingten verwickelten Handlung, beschaffen sein muss, um ihre Wirkung nicht zu verfehlen. Diese Untersuchung betrifft die *μετάβασις*, die entweder aus Glück in Unglück oder umgekehrt stattfinden kann, so wie die von derselben betroffenen Personen, die entweder gut oder schlecht sein können. Dadurch entstehen vier Möglichkeiten der *μετάβασις*, von denen jedoch eine, der Uebergang des Guten zum Glück, den übrigens Aristoteles gegen Ende des Kapitels, selbst wo er neben dem Unglück des Bösen hergeht, als schwächer und mehr der Natur der Komödie entsprechend herabsetzt, ganz übergangen wird. Es bleiben also drei Fälle. Bei dem ersten, dem Unglücklichwerden des Guten, wirkt zur Verwerfung ausser dem Umstande, dass dadurch Mitleid und Furcht nicht erregt werden, noch der andre mit, dass er auf den Zuschauer abstossend wirkt.

*) Dazu zu vergl. Vahlen, Beiträge II, S. 96.

**) Vahlen a. a. O. S. 97 f.

***) S. die Begründung Vahlen a. a. O. S. 98.

Warum wird hier Furcht und Mitleid nicht erregt, da doch nach den gleich folgenden Worten das letztere sich auf den unschuldig Leidenden, die erstere auf den uns Gleichartigen bezieht, als welches Beides wir doch den unglücklichen Guten zu betrachten geneigt sind? Es sind hier offenbar die beiden Verwerfungsgründe in eine engere Beziehung zu einander zu setzen, als es oben geschehen ist; dieser Fall kann deshalb nicht Furcht und Mitleid erregen, weil Furcht und Mitleid durch das stärkere Gefühl der verletzten Gerechtigkeit erstickt werden. Es wird hier ein neuer, von dem Princip des Tragischen verschiedener Gesichtspunkt in die Betrachtung hineingezogen, das Gerechtigkeitsgefühl des Zuschauers, und es ergiebt sich hieraus die Warnung für den Dichter zuzusehen, dass nicht an diesem die Wirkung seiner Tragödie scheitere.

Der zweite Fall, das Glücklichwerden des Bösen, ist gänzlich untragisch, da er das gerade Gegentheil des Mitleids, nämlich den gerechten Unwillen, die νέμεσις als λύπη ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις, erregt.

Ebensowenig kann der dritte Fall, das Unglück des Bösen, die tragischen Affekte erregen, da wir Mitleid nur bei unverdientem Leiden empfinden, die Beziehung desselben auf uns selbst in der Furcht aber nur dann sich einstellt, wenn wir den Leidenden für unsres Gleichen halten. Was Aristoteles unter der sich in diesem Falle einstellenden Empfindung des φιλάνθρωπον versteht, ergiebt sich gegen Vahlen*), der darunter doch wieder eine Art von Mitleid versteht, so dass der ἄνθρωπος nicht die Gattung, sondern der leidende Böse wäre, ebenfalls aus Rhet. II, 9. Dort heisst es 1386b, 26: ὁ μὲν γὰρ λυπούμενος ἐπὶ τοῖς ἀναξίως κακοπραγοῦσιν (also der Mitleidige) ἡσθήσεται

*) A. a. O. S. 99 und 103.

ἄλυπος ἔσται ἐπὶ τοῖς ἐναντίως κακοπραγοῦσιν· οἷον τοὺς πατραλοίας καὶ μιαιφόνους, ὅταν τύχωσι τιμωρίας (hier steckt das φιλάνθρωπον!) οὐδεὶς ἂν λυπηθείη χρηστός· δεῖ γὰρ χαίρειν ἐπὶ τοῖς τοιούτοις.

Hiermit sind denn nun die Fälle erschöpft und es tritt in Folge der auch anderwärts besprochenen Uebertragung ethischer Kategorien auf die Kunstlehre eine Verlegenheit ein, der Aristoteles nicht anders entgehen kann, als dass er von der Strenge des Grundsatzes, dass die ernste Poesie sittlich gute Charaktere darstelle, sich etwas abdingen lässt. Ins Unglück gerathen soll der weder ausgezeichnet Tugendhafte und Gerechte noch entschieden Schlechte, und zwar in Folge einer ἁμαρτία oder, wie es nachher heisst, einer ἁμαρτία μεγάλη. Dass hierdurch auch die πρᾶξις σπουδαία der Definition eine Modification erfährt, ist unzweifelhaft. Geändert wird an diesem Resultate auch dadurch nichts, dass Aristoteles einige Zeilen weiter den tragischen Helden lieber besser denn schlechter, als vorher bestimmt, wünscht. Hinsichtlich der ethischen Bedeutung der ἁμαρτία kann ich auf Rhet. I, 13, 1374b, 5 und Vahlen a. a. O. S. 100 f. verweisen.

Aus dieser Feststellung ergiebt sich weiter, dass Euripides den Namen des tragischsten Dichters verdient, und dass die Tragödie mit doppelter μετάβασις, in denen die tragische Wirkung durch das entgegenstehende Glück der Besseren geschwächt wird, von geringerem Werthe ist.

Auch im Anfange des vierzehnten Kapitels verweilt Aristoteles noch bei dem Princip des Tragischen, dem φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν, an und für sich, ohne Berücksichtigung der verstärkenden Momente, und erwägt zunächst die Frage, ob das durch die innere Gestaltung der Fabel oder das durch die Bühnendarstellung herbeigeführte φοβερόν vorzuziehen sei. Wie die Beantwortung dieser Frage ausfällt, kann nach der früheren Würdigung der ὄψις und der ganzen idealen, den Effekt verwerfenden Richtung der aristo-

telischen Kunsttheorie nicht zweifelhaft sein. Für eine vollständige Verirrung der Kunst aber hält er es, wenn die ὄψις nicht einmal zur Erzielung des φοβερόν, sondern bloss des Staunens über ein Wunderbares benutzt wird.

Hiernach erst geht er über auf die passende Benutzung und Einfügung der tragischen Momente zur Verstärkung der der Fabel selbst immanenten tragischen Wirkungsfähigkeit. Und zwar handelt er zunächst von der erschütternden That hinsichtlich der Personen, an denen vollzogen sie die grösste Wirkung übt. Hierbei tritt nun wieder ein neuer Gesichtspunkt auf; es darf nämlich der Dichter, offenbar aus Rücksicht auf die mit der Illusion, dem πιθανόν, aufhörende tragische Wirkung, die allbekannten Grundzüge der gegebenen tragischen Stoffe, z. B. dass Orestes seine Mutter umbringt, nicht umändern.

Hierauf wird noch weiter unter der Voraussetzung, dass die erschütternde That unter Freunden oder Verwandten vor sich gehen soll, die Erkennung mit in die Untersuchung hineingezogen. Da nun die That vollbracht oder nicht vollbracht werden kann, und zwar Beides mit oder ohne Kenntniss der Person, so ergeben sich auch hier vier Fälle, die ihrem Werthe nach folgende Skala bilden. Erstens der Kennende vollzieht die That nicht, wie Hämon in der Antigone. Hier tritt das der tragischen Wirkung entgegentretende μιαρόν ein, ohne dass doch die tragische Erschütterung durch die vollbrachte That stattfände. Zweitens: der Kennende vollzieht die That, wie Medea ihre Kinder mordet. Hier ist das μιαρόν erst recht, aber doch auch die erschütternde That. Dass dieser Fall ebenso wenig, wie der erste, unbedingt von der Tragödie ausgeschlossen wird, während doch K. 13 bei der mit dem μιαρόν behafteten Art der μετάβασις dies geschah, erklärt sich daraus, dass das πάθος durchaus nicht den Kern der Handlung zu

bilden braucht, in welchem Falle ein viel strengerer Maassstab angelegt werden müsste, sondern, wie es ja auch in den beiden angeführten Beispielen der Fall ist, in der Regel ein hinzukommendes einzelnes Moment ist. Immerhin aber ist zu constatiren, dass auch hier das vom Tragischen durchaus verschiedene μιαρόν, also die Rücksichtnahme auf das sittliche Gefühl des Zuschauers, von entscheidender Bedeutung wenigstens für die Rangfolge ist.

Das μιαρόν wird vermieden, wenn der die That Vollbringende sich drittens in Unkenntniss der Person befindet (die vier Fälle ordnen sich chiastisch), und nach der That die alsdann erschütternd wirkende Erkennung eintritt. Am höchsten aber steht der Fall, wo durch die vor der That eintretende Erkennung jene verhindert wird. Der Widerspruch, der auch in der Anordnung dieser beiden Fälle gegen die Forderung der μετάβασις εἰς δυστυχίαν in K. 13 obzuwalten scheint, ist wiederum durch die Erwägung zu beseitigen, dass das πάθος eben nicht μετάβασις ist*). Von diesem anscheinenden Widerspruche verschieden aber ist die Frage, warum denn an sich nicht Aristoteles die erschütternde, also tragische Vollziehung, bei der ja in diesem Falle nach seiner ausdrücklichen Erklärung das μιαρόν ausgeschlossen ist, vorzieht? Das φιλάνθρωπον, wie Teichmüller**) meint, kann es nicht sein, da dies ja genau als die Freude über die Vollziehung der Strafe am Verbrecher charakterisirt ist. Insoweit aber hat Teichmüller Recht, dass auch hier wieder die Rücksichtnahme auf das menschliche Gefühl der Zuschauer ins Spiel kommt. Denn wenn die unbewusste Tödtung eines Blutsverwandten auch kein μιαρόν ist, so kommt sie

*) Zu vergl. zur Abschätzung der beiden letzten Fälle Vahlen a. a. O. S. 111 ff.

**) Forschungen I. S. 81.

doch für den ja in den wahren Sachverhalt eingeweihten Zuschauer fast einem solchen gleich; Aristoteles giebt hier, wo es sich nicht um einen principiellen Punkt der tragischen Composition handelt, wie es bei der doppelten μετάβασις K. 13 ohne seine Billigung viele Dichter thaten, dem weicheren Gefühle nach, das hier nicht, wie bei jenem Hauptpunkte, als Schwäche erscheint, sondern als richtige Vermeidung des unnöthigen Schrecklichen. Dies muss schon die Klugheit, die Nothwendigkeit eines richtigen Haushaltens mit den Mitteln der tragischen Erregung gebieten, die, wie bekannt, bei übermässiger Anwendung den Effekt des Lächerlichen hervorrufen.

Das fünfzehnte Kapitel, das von Vahlen mit Recht hinter das sechzehnte verwiesen wird, enthält vier Vorschriften über das Ethos, die auf zwei verschiedenen Principien beruhen und daher, deduktiv betrachtet, unter verschiedene Gesichtspunkte gehören. Ihre Vereinigung unter dem Gesichtspunkte des Ethos ist ein besonders einleuchtendes Beispiel für die Methode des Aristoteles, durch die analytische Aufstellung der „Theile“ der Tragödie gewissermassen ein Fachwerk zur Unterbringung der einzelnen Kunstregeln zu gewinnen.

Die erste Forderung, dass der Charakter gut sei, beruht auf der grundlegenden Bestimmung für die Gegenstände der Nachahmung, aus der sich die beiden Kunststile ergeben und die in der Definition der Tragödie in der πρᾶξις σπουδαία ihren Ausdruck gefunden hat, oder genauer gesagt, da der sittliche Charakter der **Handlung** und die in ihm sich ausdrückende sittliche Ueberzeugung des Dichters ohne Güte der Charaktere durch den **Verlauf** der **Handlung** hätte seinen Ausdruck finden können, auf der K. 2 zu Anfang und K. 4 ausgesprochenen Lehre, dass die Kunst sich je nach der Nachahmung von Guten oder Schlechten in die zwei Stilarten sondere. Dass Aristoteles mit die-

ser Uebertragung von ethischen Kategorien auf die Kunst ins Gedränge kommt, konnten wir schon K. 13 beobachten. Auch hier muss er selbst anmerken, dass das Weib ethisch betrachtet tiefer steht, als der Mann, der Sklave aber von durchaus schlechtem Ethos ist; und dennoch giebt es einen guten Charakter des Weibes und des Sklaven (*καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος*). Diese Schwierigkeit sucht Aristoteles durch die Rüge der unnöthigen d. h. offenbar durch das Bedürfniss der Handlung und ihrer Motivirung nicht erforderten Schlechtigkeit eines Charakters, als deren klassisches Beispiel hier und K. 25 (1461 b, 21) der Menelaos im euripideischen Orestes angeführt wird, zu verringern, aber eben in dem *ἀναγκαῖον* liegt doch auch wieder eine Anerkennung ihres Vorhandenseins. In wirksamerer Weise freilich begegnet er ihr nachher (1454 b, 8) durch das Beispiel des guten Porträtmalers, der ohne das Individuelle zu zerstören, doch zu idealisiren weiss, nicht im Sinne des *καθόλου*, sondern des *κάλλιον*. Ebenso soll nämlich eine sittliche Idealisirung der mit gewissen pathischen Neigungen ausgestatteten Charaktere ins *ἐπιεικές* stattfinden, so wie z. B. Achilleus bei Homer als ein der sittlichen Tugend nicht entfremdetes „Ideal des unbeugsamen Sinnes" *) erscheint. Doch aber zeigt sich in allem diesem die Unfreiheit einer von der ethischen Betrachtungsweise noch nicht völlig losgelösten Aesthetik.

Die drei andern Forderungen, das *ἁρμόττον*, dessen Gegensatz nachher Z. 30 auch durch *ἀπρεπές* bezeichnet wird, das den verschiedenen natürlichen Erscheinungsformen des Menschlichen, wie Geschlecht und Lebensalter (Rhet. II, 12 zu Anfang: *τὰ δὲ ἤθη ποῖοί τινες κατὰ τὰ πάθη καὶ τὰς ἕξεις καὶ τὰς ἡλικίας καὶ τὰς τύχας* mit der Ausführung 1389, 3 ff.), Entsprechende, das *ὅμοιον*, das der

*) Vahlen a. a. O. S. 124.

allgemeinen Menschennatur überhaupt Angemessene und das ὁμαλόν, die consequente Durchführung eines Charakters nach seiner ursprünglichen Anlage, beruhen auf dem gemeinsamen Princip des Naturwahren, das aus dem Begriffe des Dramas überhaupt, als der Nachahmung einer Handlung, hervorgeht. Daher denn auch Z. 34 für die ἤθη zusammenfassend die Forderung des ἀναγκαῖον und εἰκός geltend gemacht wird. Da die Charaktere sich nicht nur im Reden, sondern auch im Handeln zeigen, also ihre Anlage auch für die Entwicklung der Handlung von innen heraus von höchster Bedeutung ist, so ist hier die Polemik gegen die λύσις ἀπὸ μηχανῆς ganz am Platze, während allerdings die Rechtfertigung, die Vahlen*) für die Erwähnung des ἄλογον in diesem Zusammenhange giebt, weniger zutreffend ist.

Dass nun gerade für die richtige Auffassung der Charaktere, wenn einmal gespielt werden soll, auch die äussere Ausstattung mit Maske und Kostüm von grosser Bedeutung ist, darauf wird in dem Schlusssatz des Kapitels unter Verweisung auf die ἐκδεδομένοι λόγοι nur kurz hingedeutet. Freilich ist dies nach der aristotelischen Denkweise ein ἄτεχνον.

Bei der Abschätzung der fünf Arten der Erkennung in K. 16 ist der für die Erkennung überhaupt geltende Gesichtspunkt maassgebend, dass nämlich die Erkennung ein die tragische Wirkung der Fabel durch Ueberraschung verschärfender, nicht nothwendiger, aber erwünschter Bestandtheil desselben ist. Dieser Gesichtspunkt wird auch in unserm Kapitel vollständig und nachdrücklich hingestellt in den Worten 1455, 16: πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων. Sie soll hohe Erregung der tragischen Affekte be-

*) A. a. O. S. 122.

wirken und zwar als Bestandtheil der Handlung und der Fabel, daher taugt sie nur, wenn sie ein integrirender Bestandtheil der nach dem Gesetze der inneren Nothwendigkeit (*δι' εἰκότων*) gefügten Fabel ist und darf so wenig wie die Peripetie und das *πάθος* auf einer mit dem Bau der Handlung nicht zusammenhängenden Veranstaltung des Dichters beruhen. Daher das harte Urtheil nicht nur über die Erkennung aus äussern Abzeichen oder willkürlich ersonnenen Kennzeichen, die, wie die *ὄψις*, unter das Urtheil des *ἄτεχνον* fallen, sondern auch über die, an sich als Episode betrachtet, so rührende Scene des durch seine Thränen beim epischen Gesange sich verrathenden Odysseus. Denn aus dem Gange der Handlung selbst entwickelt sich diese Scene nicht heraus, da der Vortrag des Sängers am Hofe des Alkinous ein durchaus zufälliger Nebenumstand ist. Dagegen lässt Aristoteles allenfalls noch gelten die Erkennung in Folge einer Gedankenreihe, die zwar nicht nothwendig zur Handlung gehört, aber sich doch mit innerer Wahrscheinlichkeit an ein Moment der Handlung anknüpfen liess, wie z. B. die Betrachtung, die Orestes in der Iphigenia des Sophisten Polyeidos anstellte, als er geopfert werden sollte, dass ihm dasselbe Schicksal beschieden sei, wie seiner Schwester. Als Beispiele der Erkennung aus der Fabel selbst werden angeführt die im Oedipus des Sophokles und die in der Iphigenia des Euripides, wo Iphigenia dem heimkehrenden Orest Brief und Bestellung in die Heimat mitgeben will.

In K. 17 und 18 werden nach der Darlegung des mehrfach schwierigen Gedankenganges durch Vahlen dem Dichter Regeln gegeben, die durchaus auf den in den vorigen Abschnitten entwickelten Gesetzen, speciell auf dem Gesetze der Naturwahrheit und organischen Einheit beruhen und daher nur zur weiteren Bestätigung derselben dienen können. So soll er sich, damit ihm kein Fehler gegen die

Wahrscheinlichkeit der Composition der Fabel entschlüpft, gleichsam in die Lage des Zuschauers, und damit er in der Zeichnung der ἤϑη das Richtige trifft, in die des Schauspielers versetzen. So soll er ferner, um das Wesentliche und Nothwendige in der Fabel zu erkennen, sich dieselbe zunächst in vollständiger Nacktheit und unter Ablösung aller individualisirenden Umstände formuliren; so endlich besonders die Schwierigkeiten einer folgerichtigen Lösung von der *μετάβασις* an ins Auge fassen. Es ist evident, dass bei allen diesen Rathschlägen die richtige Durchführung der Charaktere nicht minder, wie die der Fabel in Betracht kommt, so dass die Stellung dieser Kapitel an ihrem Platze gerechtfertigt erscheint.

Am Schlusse des achtzehnten Kapitels verlangt dann Aristoteles auch für den Chor noch die organische Eingliederung in die Einheit der Handlung, von welcher Forderung sich die nachklassischen Tragiker in bedenklichem Grade emancipirt hatten.

In K. 19—22 werden die beiden folgenden Theile der Tragödie, *διάνοια* und *λέξις*, behandelt, die sich zu einander verhalten, wie Inhalt und Form, obwohl freilich von der *λέξις* auch das Ethos seinen Theil in Anspruch nimmt. Aristoteles hat es durchaus unterlassen, für diese Theile eine direkte oder indirekte Beziehung auf den Zweck der Tragödie hervorzuheben. Denn das *πάϑη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα*, das 1456, 38 neben den andern Wirkungen der Rede der *διάνοια* beigelegt wird, bezieht sich, wie in der Rhetorik auf den Zuhörer, so in der Poetik auf die angeredeten Personen des Stückes, und das *ἡδύ*, das, wie oben hervorgehoben, im *σεμνόν* der *λέξις* liegt, gehört nicht dem Zwecke an, sondern wirkt als Darstellungsmittel. Nun hatte freilich Aristoteles in der oben besprochenen Stelle aus K. 6 den *ῥήσεις ἠϑικαὶ καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημέναι* die Fähig-

keit zugesprochen, direkt und unmittelbar ohne Vermittelung einer Fabel, wenn auch in noch so schwachem Grade, die Wirkung der Tragödie hervorzubringen, aber es handelte sich ja an dieser Stelle um eine rein theoretische Annahme, die durchaus nicht für die wirkliche Tragödie eine unmittelbare Förderung des Zweckes durch diese beiden, oder da ja das Ethos auch hinzugehört, durch diese drei Stücke beweisen soll. Vielmehr ist gerade diese Stelle geeignet zu zeigen, dass diese drei Stücke sich nicht herausnehmen dürfen, in der Tragödie selbständig und unmittelbar wirken zu wollen, dass sie vielmehr nur dazu bestimmt sind, den Intentionen der Fabel zum Ausdruck zu verhelfen und sich daher ganz der Herrschaft derselben unterzuordnen haben.

Noch näher bezeichnet ist dieses Verhältniss folgendes. Dass die *ἤϑη* theilweise schon in den Handlungen selbst ihren Ausdruck finden, ist wiederholt hervorgehoben worden. Aehnlich verhält es sich aber nach K. 19, 1456b, 2 auch mit der *διάνοια*: es giebt eine *διάνοια* der Handlung, die nach denselben Gesichtspunkten (*ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν*) wie die *διάνοια* der Rede, aber ohne der Auslegung durch Worte zu bedürfen (*ἄνευ διδασκαλίας*), auf den Mithandelnden zu wirken und in ihm Affekte zu erregen oder Ueberzeugungen hervorzurufen versteht. Da nun aber so absolut gar keine Tragödie entstehen kann, so tritt nun wieder die *λέξις*, wie zu der Handlung selbst unmittelbar (z. B. in den Botenscenen, und den vielen kleinen wörtlichen Andeutungen des Geschehenden, die zum Theil geradezu unsern Bühnenweisungen entsprechen*)), so auch zu den beiden nächsten Hülfsmitteln derselben, den *ἤϑη* und der *διάνοια*, in ein dienendes Verhältniss.

Was aber in diesem von ihr zur unmittelbaren Förde-

*) Beispiele dafür bei Teichmüller, Forschungen I. S. 107.

rung des Zweckes beansprucht werden kann, ist ausser der zu Anfang von K. 22 und wieder 1458, 34 (*τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν*) und den folgenden Sätzen geforderten Deutlichkeit eine dem Charakter der Handlung und den dargestellten *ἤθη* und *διάνοιαι* angemessene, insbesondere nicht durch Plattheit damit contrastirende Ausdrucksweise, das *πρέπον* 1459, 4*); alles Uebrige, nämlich der höhere Schmuck des Ausdrucks, gehört dem *ἡδύ* des Darstellungsmittels an, also streng genommen in das Gebiet der *ἡδύσματα*. Als solches wird schliesslich für dem tragischen Dialog (den *ἰαμβεῖα*) besonders angemessen erklärt die Metapher.

2. Die Kunstlehre der Tragödie.

Was der Zweck der Tragödie ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Aus dem Zweck aber ergeben sich mit innerer Nothwendigkeit die Kunstgesetze der Tragödie.

Zunächst hinsichtlich des Begriffes. Aus der allgemeinsten formalen Bestimmung, die für alle Arten der Kunst gleichmässig gültig ist, dass sie nämlich Nachahmung ist, ergiebt sich die allgemeinste Forderung, dass nämlich die Nachahmung, um als solche in der zweckentsprechenden Weise wirken zu können, als Nachahmung ohne Mühe erkannt werde. Die Nachahmung muss ähnlich sein. Man würde dieses Gesetz das Gesetz der künstlerischen Wahrheit nennen können, wenn es sich nicht vielfach weniger um das thatsächlich dem Gegenstande Entsprechende, als um das dafür Geltende handelte, daher denn auch Aristoteles bei seinen Anwendungen auf die Tragödie den Ausdruck „wahr“ niemals anwendet.

Schon auf diesem allgemeinsten Gesetze der Entsprechung scheint sodann ferner die zweite ganz allgemeine

---

*) Zu vergleichen Vahlen, Beiträge III. S. 268 f.

rderung, die des Allgemeingültigen zu beruhen. ›s wird glaublich erscheinen, wenn man ausser der oben gebenen Ableitung des καθόλου beim Drama aus dem ubwürdigen noch die Aeusserung über die Geschichte m Epos K. 23, 1459, 24: ὧν ἕκαστον ως ἔτυχεν ἔχει ὸς ἄλληλα mit in Betracht zieht und daraus den Gegenz des zufälligen Seins, das nicht Gegenstand der Nachmung sein soll, gegen das Allgemeingültige entnimmt. s Vorhandensein dieses Gegensatzes liesse sich mit Leichkeit für alle Arten der Nachahmung in den verschiedea Künsten nachweisen, wie z. B. für die Zeichen der Afte bei der bildenden Kunst.

Endlich drittens scheint auch schon auf diesem allgeinsten Gebiete der Nachahmung ein drittes Gesetz in gemeinster Fassung aufgestellt werden zu müssen, das i der Tragödie mehrfach seine Anwendung findet, nämh dass die Nachahmung nicht gegen gewisse allgemein nschliche Vorstellungen verstossen darf, deren Verletzung lust erregt und dadurch die Wirksamkeit der Nachahng stört.

Die Gegenstände der Nachahmung werden, wie oben allgemeinen Theile nachgewiesen, von Aristoteles streng f das menschliche Gemüthsleben und — dürfen wir hinfügen — auf das diesem Analoge oder als analog Vorgellte oder Dargestellte, z. B. in der Götterwelt, beschränkt. mag auch hier die gelegentliche Bemerkung entschuldigt rden, dass nach diesem Gesichtspunkte in der Consequenz s aristotelischen Gedankens eine Erweiterung der Sphäre B. der bildenden Kunst auf die Thierwelt oder auf landaftliche Darstellungen denkbar wäre, sofern in ihnen die ichen eines dem menschlichen analogen Ethos gefunden rden. Dies könnte aber z. B. für einen ragenden Felspfel oder für einen gleichsam leidenschaftlich niederrauhenden Hochgebirgsbach in Anspruch genommen werden.

Bei der Dichtkunst nun sind diese Gegenstände der Nachahmung, wie mehrfach besprochen, ein auch im engeren Sinne Gegenständliches und zwar, da es Affekte erregen soll, ein Gegenständliches aus dem menschlichen Leben und Handeln. Dieses muss aber nicht nur als bloss äusserliches erscheinen, sondern analog der Menschennatur, in der das Aeusserliche die Wirkung eines Innerlichen ist, seine Begründung und Erklärung im Innerlichen, in Affekten und Tugenden, so wie in einer mit diesen zusammenhängenden Denkweise, finden. Hiermit ist die Rechtfertigung für das Hervortreten der ἤϑη und der διάνοια in der nachgeahmten Handlung selbst, hier also noch ganz abgesehen von dem Worte als Darstellungsmittel, gegeben.

Die Handlung ferner darf, da sie eben nicht nur ein äusseres Geschehen, sondern ein innerlich Begründetes darstellt und den Zweck verfolgt, bestimmte Eindrücke hervorzurufen, nicht ein abgerissenes Stück einer solchen, oder gar eine Vereinigung von abgerissenen Stücken verschiedener Handlungen sein, sondern sie muss Einheit und Vollständigkeit besitzen. Die Forderung der Einheit schliesst die fremdartigen entbehrlichen Bestandtheile, das Episodische (1451b, 33) aus, die der Vollständigkeit verlangt Anfang, Mitte und Ende. Ebenso dürfen die Bestandtheile der Handlung nicht aus ihrer natürlichen Reihenfolge gerissen werden, sie muss geordnet sein. Alle diese Forderungen ergeben sich eben so sehr aus der Nothwendigkeit, dass der Gegenstand der Nachahmung erkennbar dargestellt werde, wie unmittelbar aus dem Zwecke.

Und da ferner die Handlung in einer Situationsveränderung, in einem Uebergange besteht, so fordert auch in dieser Beziehung das erste Gesetz der Nachahmung, dass sie nicht in unnatürlicher Weise zusammengedrängt werde, sondern ihr hinsichtlich der mit ihr verknüpften Umstände eine solche Ausdehnung gegeben werde, dass innerhalb der-

selben die erforderliche Veränderung mit einer den Gesetzen der Wirklichkeit entsprechenden Wahrscheinlichkeit vor sich gehen könne. Schon hier gestaltet sich die allgemeine Forderung der Erkennbarkeit als Nachahmung bestimmter als Gesetz der Wahrscheinlichkeit, inneren Nothwendigkeit und Glaubwürdigkeit. Die so begründete Forderung der Grösse, als deren eine Dimension gewissermassen die Länge erscheint, hat nun aber unmittelbar mit der Zeitdauer, sei es mit der der Darstellung, die ein völliges ἄτεχνον ist, oder mit der idealen der vorgestellten Handlung, die von jener völlig unabhängig ist, da der menschliche Geist sich leicht über Zeitunterschiede hinwegsetzt, nichts zu thun. Daher wird denn auch das sogenannte aristotelische Gesetz der Einheit der Zeit im Zusammenhange der Erörterung über die Tragödie gar nicht erwähnt, sondern tritt (K. 5 a. E.) an einer Stelle auf, wo die Tragödie mit dem Epos verglichen wird. Es ist vielfach nachgewiesen worden, dass die hier vorkommende Aeusserung, die Tragödie strebe — hinsichtlich der dargestellten Handlung — möglichst in einem Sonnenlauf sich zu vollenden oder nur wenig darüber hinauszugehen, auf äusserlichen technischen Einrichtungen der griechischen Bühne, nämlich auf dem Fehlen des Vorhangs und der dauernden Anwesenheit eines idealen Zuschauerpublikums im Chor beruht. Ersterer Umstand nämlich erforderte die Continuität der Handlung, wobei es dann nicht wohl möglich war, das Verstreichen einer Nacht in einer irgend plausiblen Weise zu markiren; letzterer ausser der Continuität auch noch eine solche Beschränkung der idealen Zeitdauer, dass die dauernde Anwesenheit dieser idealen Zuschauerschaft bis zu Ende nicht als unmöglich und lächerlich erschien. Es ist übrigens zu bemerken, dass gerade der Chor in seinen στάσιμα die wichtige Funktion hat, das Verfliessen eines gewissen Zeitabschnittes, innerhalb dessen sich hinter der Bühne etwas ereignen kann, zu mar-

kiren, und dass er somit wenigstens innerhalb der Grenzen des Tageslaufs dieselbe Funktion übte, die im modernen Drama der Vorhang hat. Hinsichtlich des Ausdrucks ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου braucht nach dem Bemerkten kaum noch das grobe Missverständniss zurückgewiesen zu werden, dass es sich nicht um den astronomischen Tag von 24 Stunden, sondern um den Tag vom Morgen bis zum Abend, während dessen eine Handlung continuirlich verlaufen und ein Publikum von Zeugen derselben ausdauern konnte, handelt. Das μικρὸν ἐξαλλάττειν kann in verschiedenem Sinne genommen werden. Entweder nämlich werden dabei die beiden Ursachen der Zeitbeschränkung, continuirliche Handlung und Anwesenheit des Chors, als vorhanden gedacht; dann bedeuten die Worte, und dies ist doch wohl das Wahrscheinlichste, dass, eine besondere Motivirung durch die Handlung vorausgesetzt, ein geringes Zeitquantum vor Sonnenaufgang oder nach Sonnenuntergang zur Handlung gezogen werden darf. Oder sie bedeuten, was weniger wahrscheinlich, die Hinzunahme von Theilen eines andern Tages, womit natürlich die beiden Grundvoraussetzungen der ursprünglichen Bestimmung unmöglich wurden und eine ganz andre Anordnung, z. B. ein Ortswechsel und eine zeitweise Abwesenheit des Chors, erfordert würde.

Jedenfalls steht und fällt die Forderung des einen Tageslaufs mit ihren beiden Voraussetzungen, wie ja z. B. die äschyleischen Eumeniden lehren. Hebt ja doch auch Aristoteles im Verlauf der Stelle hervor, dass die regelloseren ältern Tragödien trotz der μικροὶ μῦθοι (1449, 19) sich hinsichtlich der idealen Zeit dieselbe Freiheit nahmen, wie das Epos. Der Umstand endlich, dass das μῆκος an der Stelle K. 5 nicht identisch ist mit der idealen Zeitdauer, sondern als Bezeichnung der inhaltlichen Ausdehnung der Handlung nur die Voraussetzung für die Zeitdauer überhaupt bildet, da eine reiche und verschlungene Hand-

lung in der Regel für ihren Verlauf auch eine längere Zeitdauer erfordert, als eine einfache, ist wiederholt hervorgehoben *).

Die Grösse der Handlung erhält aber auch noch von einer andern Seite her ihre Bestimmung, nämlich von Seiten der Schönheit. Als eine Bedingung des Schönseins betrachtet nämlich Aristoteles zunächst die Möglichkeit der Perception, gegenüber dem zu Kleinen, das an sich undeutlich ist, und dem zu Grossen, das es dadurch wird, dass es nicht auf einmal übersehen werden kann. Diese aus der Schönheit abgeleitete Forderung der Deutlichkeit in Folge eines die Grenzen des menschlichen Perceptionsvermögens berücksichtigenden Mittelmaasses der Grösse beruht also im Grunde nur auf der Nothwendigkeit der Erkennbarkeit, nicht als Nachahmung, sondern als Gegenstand überhaupt, da Aristoteles sie ja auch für ein schönes Thier, also für einen Naturgegenstand, in Anspruch nimmt. Und nicht anders verhält es sich mit der andern aus der Schönheit abgeleiteten Forderung des unter den sonstigen obwaltenden Umständen möglichen höchsten Maasses der Grösse, das ihm für wirkliche Gegenstände ebenso gut gilt, wie für Nachahmungen. Hieraus folgt, dass wir die beiden Forderungen aus der Schönheit eigentlich ganz an den Anfang der Deduktion, noch vor den Begriff der Nachahmung setzen müssten, da sie nicht nur das ganze Gebiet der Nachahmungen umfasst, sondern auch noch ausserdem Vieles. Wir wären berechtigt, so zu deduciren: was irgendwie eine fesselnde Wirkung auf das Gemüth üben soll, muss schön sein, das heisst es muss erstens ein dem menschlichen Perceptionsvermögen entsprechendes Mittelmaass, und zweitens ein möglichst stattliches Maass von Grösse haben. Wenn

*) Zu vergl. zu der Stelle Teichmüller, Forschungen I. S. 171 und die Widerlegung desselben durch Ribbeck im Rhein. Museum 1869, S. 133 ff. und durch Ueberweg, Uebersetzung der Poetik Anm. 24, S. 57.

freilich angenommen werden muss, dass Aristoteles die Forderung der Schönheit auf das mit dem Auge und mit dem Vorstellungsvermögen Percipirte beschränkt, so müsste diese principielle Forderung hinsichtlich der musikalischen Nachahmung eine Einschränkung erfahren.

Aus der Natur der dramatischen Handlung im Allgemeinen als eines Situationswechsels ergiebt sich nun ferner noch die Forderung eines bestimmten und begründeten Ueberganges aus der einen Situation in die andre (der *μετάβασις* K. 10 oder *μεταβολή* K. 13), und der Schürzung und Lösung (*δέσις* und *λύσις* K. 18), d. h. der Darstellung derjenigen Umstände, aus denen die *μετάβασις* sich ergiebt, und der Durchführung der *μετάβασις* bis zu ihrem Schlussergebnisse. Letztere darf nicht in gewaltsamer Weise durch ganz äusserlich herangezogene Umstände, wie das Eingreifen einer höheren Macht (*ἀπὸ μηχανῆς*) herbeigeführt werden.

Diese Entwicklungen und Veränderungen innerhalb der Handlung sodann müssen gemäss dem obersten Gesetze der Nachahmung und damit der Zuschauer durchaus ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild vor sich zu sehen glaube und in dieser Illusion durch nichts gestört werde, mit Wahrscheinlichkeit und innerer Nothwendigkeit vor sich gehen. Daher nicht das zufällige Einzelgeschehen, sondern das dem allgemeinen Gesetze des Geschehens Entsprechende den richtigen Stoff bildet. Genauer betrachtet aber kommt es nicht sowohl auf die innere Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit selbst an, als auf die Meinung des Publikums, einen dem wirklichen Leben angehörigen oder entsprechenden Vorgang vor sich zu haben. Daher der Grundsatz: Lieber ein glaubhaftes Unmögliches, als ein unglaubhaftes Mögliches. Dieses *πιθανόν* wird sogar durch die alleräusserlichsten Umstände erregt, wie z. B. dadurch, dass der Zuschauer die Namen der ihm bekannten und von ihm für wirkliche Geschichte gehaltenen Sagenstoffe vernimmt, da

er, was er für geschehen hält, auch für möglich und also für glaubwürdig hält. Ebenso wird es aber auch durch die äusserlichsten Umstände gestört, wie z. B. unter der eben bezeichneten Voraussetzung, dass die Sagen geschichtliche Begebenheiten berichten, durch eine starke Abänderung des Verlaufes in einem bekannten Sagenstoffe, z. B. beim Muttermorde des Orestes.

Was aber von der Handlung im Ganzen gilt, das gilt auch von ihren Theilen, und insbesondere von den ihren Verlauf wesentlich mitbestimmenden Charakteren. Sie müssen sowohl der besonderen natürlichen Erscheinungsform des Menschlichen, wie Geschlecht, Lebensalter, wozu man auch noch den Stand — es wird ja K. 15 auch der Sklave erwähnt — hinzurechnen könnte, entsprechend durchgeführt sein, als auch der allgemeinen Menschennatur überhaupt angemessen, und wie sie einmal angelegt sind, so müssen sie durchgeführt werden. In dieser Wahrung des Folgerichtigen und Wahrscheinlichen in den Charakteren erkennt Aristoteles ein Hauptmittel, um die Herbeiführung der Lösung in gewaltsamer und damit der innern Folgerichtigkeit und des causalen Zusammenhangs entbehrender Weise (die Lösung ἀπὸ μηχανῆς) zu vermeiden.

Wie schon im Allgemeinen bemerkt, darf der Dichter ferner nicht durch Verletzung der allgemein herrschenden Vorstellungen Unlust und Widerstreben gegen das Dargestellte erregen. Dieses Gesetz macht sich auch auf dem besondern Gebiete des Wahrscheinlichen geltend. Da nämlich dieses vom Zuschauer nicht in wissenschaftlicher Weise abgemessen, sondern nach einem unbestimmten Gefühle beurtheilt wird, so verwechselt er häufig das ihm aus einem gewissen Gerechtigkeits-, Billigkeits- oder Menschlichkeitsgefühle Wünschenswerthe im Laufe der Dinge mit dem, was thatsächlich die Regel oder doch möglich ist und wird daher dargestellte Vorgänge, die wider dieses sein Gefühl ver-

stossen, nicht nur überhaupt mit Unlust aufnehmen, sondern auch für unglaubwürdig halten. Dieser Gesichtspunkt muss schon bei der Betrachtung der Handlung im Allgemeinen hervorgehoben werden, da seine Anwendung sich nicht auf die Tragödie beschränkt, sondern unzweifelhaft auch bei der komischen Handlung, z. B. bei der Vermeidung der *νέμεσις* als der *λύπη ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις* zur Anwendung kommen wird.

Der Gegenstand der tragischen Nachahmung muss aber, um die speciell tragische Wirkung einer reichhaltigen Erregung von Furcht und Mitleid vermitteln zu können, nicht nur überhaupt als Handlung, sondern speciell als tragische Handlung bestimmt sein. Als solche nun hat sie zunächst die Gattungsbestimmung einer sittlichen Handlung im positiven Sinne des Wortes (*πρᾶξις σπουδαία*), deren Charaktere tugendhaft sind. Da diese Bestimmung aber, consequent durchgeführt, zu einer Darstellung der in der ethischen *εὐπραξία* begründeten innere *εὐδαιμονία* führen würde, so muss sie sich erhebliche Einschränkungen gefallen lassen. Dies zeigt sich denn auch schon bei oberflächlicher Betrachtung darin, dass die Lehre von der Tragödie mit den Begriffen *εὐτυχία* und *δυστυχία* operirt und dass hinsichtlich der Charaktere der Begriff einer über das Nothwendige hinausgehenden Schlechtigkeit auftritt.

Zu dieser allgemeinen Bestimmung tritt sodann die specifische hinzu: um Furcht und Mitleid erregen zu können, muss die tragische Handlung eine Darstellung eines Furcht und Mitleid erregenden Gegenständlichen sein. Es muss daher die tragische Handlung zunächst eine solche sein, die mit Unglück verbunden ist, speciell, deren *μετάβασις* ein Uebergang vom Glück zum Unglück ist. Aristoteles lobt es an Euripides, dass er diese Art der *μετάβασις* streng festhält und tadelt es als eine unberechtigte Nachgiebigkeit, wenn andre Dichter der Weichherzigkeit der Zuschauer zu

Liebe den sogenannten doppelten Ausgang, das Glück der Guten und das Unglück der Schlechten, vorgezogen haben.

Näher aber ist nicht jedes Leiden geeignet, Mitleid und Furcht zu erregen, sondern das Mitleid verlangt ein im Ganzen als unverdient geltendes Leiden, die Furcht aber, da sie nur aus der Vorstellung erwachsen kann, dass ähnliche unverdiente Uebergänge aus Glück in Unglück auch uns selbst bedrohen und da ferner nach der allgemeinen menschlichen Denkweise diese Befürchtung nur dann entsteht, wenn wir den Leidenden nicht für weniger gut halten, als wir selbst sind, in welchem Falle wir ja sein Leiden nicht mehr in gleichem Maasse für unverdient halten, uns selbst aber sicher dünken würden, einen nicht hinter dem allgemeinen Maasse zurückbleibenden Grad von sittlicher Güte. Schon aus dieser Darstellung ergiebt sich, dass zunächst die tragische Furcht auf jenen allgemein herrschenden Vorstellungen beruht, die der Dichter nicht ungestraft verletzen darf. Das Gleiche ergiebt sich aber auch für das Mitleid, wenn wir uns der Bestimmung in der Rhetorik erinnern, dass wir dasjenige Unglück bemitleiden, das wir selbst zu erleiden befürchten müssen. Es muss also die Handlung auch schon, sofern sie geeignet sein soll Mitleid zu erregen, die Vorstellung erwecken, dass das Leiden zwar ein unverdientes, aber doch nicht dem gesetzmässigen Verlaufe der menschlichen Begebenheiten zuwiderlaufendes ist. Stellt daher der Dichter ein durch den ganzen sittlichen Habitus des Betreffenden verdientes Leiden dar, so erweckt er nur ein befriedigtes Gerechtigkeitsgefühl; im entgegengesetzten Falle, durch unverdientes Leiden, Abscheu in Folge der verletzten Gerechtigkeitsgefühle. Dieser Schwierigkeit kann er nur entgehen durch die Unterscheidung zwischen verdientem und verschuldetem Unglück. Letzteres entspricht durchaus und allein den Anforderungen der tragischen Handlung.

Dadurch wird denn aber zunächst hinsichtlich der Handlung selbst die Forderung des σπουδαῖον erheblich heruntergedrückt: die Handlung muss eine grosse Verschuldung einschliessen. Ferner aber auch hinsichtlich der Charaktere. Dieselben sollen zwar immer noch möglichst gut sein, im Allgemeinen aber dürfen sie nicht erheblich über das ethische Durchschnittsmaass hinausgehen und müssen die Möglichkeit der grossen Verschuldung, die ja aus dem Charakter motivirt werden muss, nicht ausschliessen. Die gleiche Forderung des ὅμοιον kehrt aber auch K. 15, hier offenbar nicht vom Gesichtspunkte des Tragischen, sondern vom allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgesetze aus begründet, wieder. An derselben Stelle wird ferner das ἁρμόττον gefordert, wobei sich dann ebenfalls wieder ergiebt, dass nicht nur dem Weibe andere Tugenden eigen sind als dem Manne, dem Sklaven andere, als dem Freien, sondern auch, dass das Weib überhaupt sittlich niedriger steht, als der Mann, und in noch höherem Grade der Sklave als der Freie.

Bei der Erörterung über die richtige Metabasis kommt noch ganz nebenher ein anderes mehr äusserliches Motiv für Mitleid und Furcht, das aber von grosser psychologischer Richtigkeit ist, zur Erwähnung. Die vom Unglück Betroffenen sollen Leute in hohen Ehren und grossem Glücke sein, hervorragende Menschen aus glänzendem Geschlecht. Hier wird das Mitleid unmittelbar durch den Contrast erregt, die Furcht aber bei dem glänzenden und scheinbar gesicherten Glücksstande Jener durch einen Schluss a majore ad minus.

Das Tragische ist nun ferner noch einer Verstärkung durch die sogenannten tragischen Momente fähig. Zunächst durch die beiden der Handlung den Charakter einer verwickelten verleihenden Momente der Ueberraschung, die Peripetie und die Erkennung. Dieselben sind ein ψυχαγωγικόν, näher ein θαυμαστόν. Sie müssen aber, während sie

durch Ueberraschung das Tragische verstärken, doch zugleich mit Wahrscheinlichkeit und innerer Nothwendigkeit sich aus dem Gange der Handlung ergeben; sie müssen die beiden entgegengesetzten Vorzüge des παρὰ τὴν δόξαν und des δι' ἄλληλα vereinigen. Die Peripetie ist nur eine besonders geschärfte Art der Metabasis, die Erkennung ist nicht an eine bestimmte Stelle der Handlung gebunden, wirkt aber am mächtigsten, wenn sie mit der Peripetie zusammenfallend die Ueberraschung verdoppelt. Dass sie auch an Leblosem stattfinden, oder in der Form der Entdeckung der Schuld oder Unschuld an einer That auftreten kann, erwähnt Aristoteles als ihrem eigentlichen Begriffe weniger gemäss nur nebenher. Die Untersuchung über die Erkennungsmittel in K. 16 hängt mit dem bisher Besprochenen auf das Engste zusammen. Aristoteles verwirft da alle künstlich ersonnenen Nothbehelfe und verlangt, dass sich das Ueberraschende der Erkennung auch hinsichtlich ihrer Ursächlichkeit durchaus aus dem Gange der Handlung selbst ergebe, oder höchstens in einer durch diesen natürlich und ungesucht angeregten Gedankenentwicklung bestehe.

Das dritte Verschärfungsmittel des tragischen Eindrucks ist das πάθος, der einzelne, nicht an eine bestimmte Stelle der Handlung gebundene, erschütternde Vorgang. Er ist auch in der einfachen Fabel möglich und übt seine Wirkung nicht sowohl durch die Ueberraschung, als vielmehr durch die Veranschaulichung, durch den unmittelbaren Eindruck des vor unsern Augen vorgehenden Schrecklichen. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass diese Wirkung durch die äussern Mittel der Darstellung herbeigeführt sein muss. Aristoteles verwirft es durchaus, das Furchtbare und Mitleiderregende durch die ὄψις bewirken zu wollen. Vielmehr soll das πάθος ebenfalls durchaus aus dem innern Zusammenhange der Handlung erwachsen und steht damit dann auch ohne die leibliche Veranschaulichung lebhaft vor dem

geistigen Auge. Am stärksten wirkt die grause That, wenn sie zwischen Engverbundenen, besonders Blutsverwandten stattfindet. Hier kommt dann die Erkennung noch einmal ins Spiel, da untersucht wird, bei welcher Combination mit der Erkennung durch jene die stärkere Wirkung erzielt wird. Da die blutige That mit der Erkennung nicht nothwendig im Mittelpunkte der Handlung zu stehen braucht, so gilt hier hinsichtlich des *μιαρόν*, das dort durchaus vermieden werden musste, ein milderes Urtheil. Auch war ja an jener Stelle das *μιαρόν* an sich ein wesentlich anderes, es war das gekränkte Gerechtigkeitsgefühl; hier dagegen ist es das Entsetzen über eine unnatürliche That. Dort entsprang es einer Vorstellung, hier mehr einem unmittelbaren Gefühl. Der Gesichtspunkt der Vermeidung des *μιαρόν* wirkt daher hier nur auf die Rangordnung der Fälle. Der Fall, wo es durch die gegen den Gekannten beabsichtigte That erregt wird, ohne dass jedoch das *πάθος* nun auch zur Wirklichkeit und Wirksamkeit kommt, wird fast ganz beseitigt: anerkannt wird schon der gleiche Fall mit hinzutretender Ausführung. Dass er der Erkennung nach der That die vor derselben vorzieht, beruht, wie schon besprochen, darauf, dass er die tragische Wirkung der erwarteten That für hinreichend stark hält und dem Zuschauer nicht zu viel des Tragischen zumuthen will.

Es mag hierbei noch erwähnt werden, dass es unrichtig ist, wenn Teichmüller dem Aristoteles drei verschiedene beste Erkennungen andemonstrirt, und daraus folgert, „dass die beste Tragödie nur mit der an sich zweitbesten Erkennung vereinigt werden kann"*). Aristoteles kennt nur e i n e beste Erkennung, das ist die K. 16 beschriebene aus dem Mythus; weder das Zusammentreffen oder Nichtzusammentreffen mit der Peripetie, noch die Art der Verbindung mit

*) Forschungen I S. 82.

dem *πάθος* begründet eine neue Art der Erkennung. Jene Folgerung aber beruht auf dem Irrthum, dass das *πάθος* mit der Metabasis zusammenfalle und also durch seine Nichtvollziehung der Ausgang ein glücklicher werde. Richtig ist nur, dass schwerlich alle Vorzüge in einer Fabel vereinigt sein können; z. B. eine Tragödie, die eine richtig motivirte durch die Peripetie mit hinzutretender bester Erkennung verstärkte Metabasis hat, wie der Oedipus Rex, wird schwerlich noch ausserdem ein durch eine Erkennung bester Gattung verhindertes *πάθος* aufweisen können.

Ich habe bei der Erörterung des Gegenstandes der Nachahmung von der Fabel das Ethos und die *διάνοια*, sofern beide im Handeln selbst ihren Ausdruck finden, nicht gesondert. Diese drei Stücke bildeten ja auch das *ἃ μιμοῦνται*. Soll nun der Zweck der *κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων* vollständig erreicht werden, so muss dem Stoffe auch durch die Art der Nachahmung eine Einkleidung gegeben werden, vermöge deren er im Stande ist, die in ihm liegende Wirkung im höchst möglichen Maasse zu üben. Dies geschieht aber durch das *δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας*, wo die Dichter *πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας μιμοῦνται*.

Es hätte schon oben die Bemerkung gemacht werden können, dass die Erregung der tragischen Affekte nicht nur durch jene reflexionsmässigen Bestimmungen des *περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα* und *περὶ τὸν ὅμοιον* bedingt ist; das Herabstürzen aus hoher glänzender Stellung, die Ueberraschungen der Peripetie und Erkennung und das drastische Mittel des *πάθος* waren mehr geeignet, unmittelbar aufs Gefühl zu wirken, als auf die Reflexion. Ebenso aber verhält es sich mit der Art der Darstellung, die ja das *ἐναργές* und das *ἀθροώτερον* als Faktoren einer erhöhten Wirkungsfähigkeit im Gefolge hat und daher geeignet ist, die Wirkung unmittelbar zu steigern. Dass dabei die *ὄψις* nur unwesent-

lich ist, ist oft genug hervorgehoben; wenn sie aber eintritt, so darf sie, wie K. 15 am Ende gelehrt wird, nicht durch Verstösse, deren Natur in der Poetik nicht näher bezeichnet werden konnte, die Wirkung der Dichtung und ihre eigene stören.

Noch muss an dieser Stelle eine Einbusse an Vollkommenheit, die diese wirksamste Art der Nachahmung des Gegenständlichen erleidet, besprochen werden. Nach K. 24 (1459 b, 21) nämlich hat die erzählende Art der Nachahmung den Vortheil, mehreres an verschiedenen Orten gleichzeitig sich Begebende darstellen zu können, während das Drama nur dann ein an einem andern Orte sich Begebendes darstellen darf, wenn es auch der Zeit nach später ist. Das ist allerdings eine Einbusse, aber keine wesentliche, die durch die Vortheile auf der andern Seite mehr als reichlich aufgewogen wird. Es ist bekannt, dass aus dieser Stelle die dritte der bekannten aristotelischen Einheiten, die Einheit des Ortes für das ganze Stück als obligatorisches Gesetz, abgeleitet worden ist, und ebenso bekannt, dass die griechische Tragödie die Einheit des Ortes in diesem Sinne als — jedoch durchaus nicht ausnahmslose — Regel beobachtet; was sich aber als unbedingtes Gesetz der dramatischen Nachahmung aus dieser Stelle ergiebt, ist nur das schon Gesagte, dass an verschiedenen Orten Geschehendes nur dann im Drama seine Stelle hat, wenn es nicht gleichzeitig geschieht.

Schliesslich muss noch daran erinnert werden, dass die Verstärkung der Wirkung durch die Art der Darstellung durchaus nicht der Tragödie allein zukommt; also etwas specifisch Tragisches ist, sondern dass sie der Komödie in gleichem Maasse eigenthümlich ist.

Es bleibt noch übrig, über die Mittel der Nachahmung zu reden. Dass nur eins derselben ein unbedingt nothwendiges ist, das Wort, das eben als specifisches Mit-

tel der gegenständlichen Darstellung die Bedingung und Voraussetzung auch der Wirkung durch das Gegenständliche bildet, ist schon zur Genüge hervorgehoben. Das Wort ist, da die äussere Sichtbarmachung der Handlung als etwas Unwesentliches ausser Betracht bleibt, der eigentliche Dolmetscher für alle drei Gegenstände der Nachahmung, für die Fabel, die *ἤϑη* und die *διάνοιαι.*

Alles Uebrige ist *ἥδυσμα.* Dahin gehört selbst an dem Worte Alles, was ausser dem *σαφές* und *πρέπον* in der *λέξις* geleistet wird, sofern es als ein *ἡδύ* nur von aussen her den Eindruck des Dargestellten verstärkt; ferner Metrum, Musik und Tanz. Doch muss auch in diesen Aeusserlichkeiten ein organisches Gesetz walten, das sie zur Uebereinstimmung mit dem Charakter des Ganzen gestaltet. Daher ist nicht jeder Schmuck der Rede der Tragödie angemessen, sondern gerade die Metapher, nicht jedes Metrum, sondern dasjenige, das am meisten dem Tonfall der gewöhnlichen Rede (der *λεκτικὴ ἁρμονία* 1449, 27) angemessen ist, ebenso nicht jede Musik und jeder Tanz, obschon wir darüber in unsrer Poetik jede Andeutung vermissen. Wohl aber hat hinsichtlich der Stellung des Chors zur Handlung Aristoteles es nicht unterlassen einzuschärfen, dass der Chor die Stellung einer handelnden Person einnehmen und ein organisches Glied der Handlung ausmachen müsse.

Erster Anhang.

Ueber die tragische Katharsis der aristotelischen Poetik.

(Vortrag auf der Philologenversammlung in Kiel 1869.)

Hochgeehrte Versammlung! Die ehrende Aufforderung Ihres ersten Vorsitzenden, durch die ich veranlasst wurde, das Thema von der tragischen Katharsis hier zur Sprache zu bringen, hatte wohl ein doppeltes Motiv, ein allgemeines und ein besonderes. Das allgemeine war die Bedeutung der aristotelischen Studien für die Philologie unsrer Tage, die mit Vorliebe ihr Interesse und ihre Arbeit dem Aristoteles zugewandt hat. Das besondere Motiv lag in dem besonderen Interesse, das gerade in den letzten 12 Jahren seit dem Erscheinen der Bernaysschen Schrift die an sich so interessante Frage nach der Katharsis gewonnen hat.

Ich meinestheils kann mir nun freilich nicht verhehlen, dass zwei nicht unbedeutende Bedenken der Behandlung gerade dieser Frage im Wege stehen. Einmal nämlich kann sie durch die zahlreichen, zum Theil breiten und unerspriesslichen Behandlungen des letzten Jahrzehnts als abgedroschen und langweilig erscheinen. Andererseits aber könnte sie als ein noch streitiges Gebiet, auf dem der Kampf sich sogar zu principiellen Gegensätzen und persönlicher Empfindlichkeit zugespitzt hat, als ungeeignet für eine Versammlung von Männern verschiedener, vielleicht entgegengesetzter Ueberzeugungen erscheinen. Ersterem Bedenken gegenüber lässt sich freilich

wieder sagen, dass eben, weil durch die fast nicht zu bewältigende Masse der Literatur die Frage so zerzaust und zerfasert ist, eine plane, gedrängte, das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidende Uebersicht vielleicht einigen Werth hat; dem andern Bedenken lässt sich durch ein streng objectives, methodisches Verfahren begegnen, das die Prüfung der Resultate auf jedem Punkte des Weges ermöglicht.

Bernays hat, wie schon der Titel seiner Schrift: „Grundzüge der verlornen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie“ zeigt, den Hauptnachdruck auf die, so zu sagen, Fragmente zur Poetik, die er beibringt, gelegt: ich möchte dagegen lediglich den Gesichtspunkt der Auslegung vorwalten lassen und die Frage so stellen: was bedeutet in den Schlussworten der Definition der Tragödie Poetik VI: *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* der Ausdruck *κάθαρσις*?

Der Ausdruck *κάθαρσις τῶν παθημάτων* ist höchst eigenthümlich und kann nur bei ganz oberflächlicher Betrachtung als nicht durchaus räthselhaft erscheinen; ja es liegt im Interesse unserer Untersuchung, wenn wir uns ihn zunächst als einen durchaus unverständlichen vor Augen stellen. Dass die Poetik eine Erklärung desselben nicht nur enthalten sollte, sondern wirklich enthalten hat, machen folgende Gründe in ihrem Zusammentreffen und Zusammenwirken wenigstens sehr wahrscheinlich. Erstens werden mehrere andere nicht sofort verständliche Ausdrücke der Definition unmittelbar nachher erklärt. Zweitens verheisst Aristoteles in der Stelle im 8. Buche der Politik, die von der Katharsis handelt, ausdrücklich eine ausführliche Erläuterung dieses Terminus in der Poetik, indem er sagt *τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον.* Drittens enthalten die von Bernays aus den Neuplatonikern angeführten Stellen, zu denen sich noch eine von mir aus Aristides Quintilianus beigebrachte gesellt, unzweifelhaft das, was Bernays darin findet, Grundzüge des verlornen Abschnitts der Poetik über die Katharsis: nach der Deutlichkeit, mit der der Gedanke erfasst ist, und nach einzelnen charakteristischen Ausdrücken sind sie

schwerlich ganz allein durch die ganz gelegentliche ἁπλῆ ἀπόδειξις der Politik zu erklären, sondern setzen die Existenz der σαφεστέρα ἀπόδειξις in der Poetik voraus. Ob freilich, wie Bernays will, die Herren Jamblichus und Proklus direkt aus dem verlornen Abschnitte der Poetik geschöpft, oder ob sie schon einen Compilator benutzten, wird schwer zu erweisen sein; dieselbe Ungewissheit besteht in Bezug auf die Stelle aus Aristides Quintilianus.

Wäre nun dieser Abschnitt vorhanden, so würde die Aufgabe der Auslegung eine sehr leichte sein und schwerlich Anlass zur Besprechung an dieser Stelle bieten; der richtige aristotelische Gedanke wäre längst Gemeingut des ästhetischen Denkens der Gebildeten geworden. Wie die Sache jetzt steht, haben wir uns den Weg zum richtigen Verständniss erst mühsam zu bahnen.

Und zwar haben wir zwei Hilfsmittel der Auslegung zu benutzen, ein allgemeines und ein besonderes. Das allgemeine ist aber das Lexikon, das uns die gangbaren Bedeutungen und Gebrauchsweisen des Wortes κάθαρσις bietet und damit die Grenzen absteckt, innerhalb deren sich die Auslegung zu bewegen hat. Von ihm aber kann der Natur der Sache nach der entscheidende Beweis, was hier κάθαρσις bedeute, nicht erwartet werden; um einen solchen zu gewinnen, haben wir uns vielmehr dem besondern Hilfsmittel der Auslegung zuzuwenden, d. h. da Rath zu suchen, wo eben auch von der κάθαρσις im gleichen Sinne wie an unsrer Stelle die Rede ist. Und da wird sichs herausstellen, dass wir zu einem ganz klaren, bestimmten und unzweifelhaften Resultat zu gelangen vermögen.

Es ergeben sich sonach zwei Hauptstücke, die nach einander zu behandeln sind. Erstens die Darlegung der hauptsächlichsten Gebrauchsweisen des Ausdrucks κάθαρσις, zwischen denen wir zu wählen haben, und zweitens die entscheidende Untersuchung nach den verwandten Stellen.

Bei der Feststellung der Bedeutungen von κάθαρσις haben wir zu unterscheiden zwischen der vagen, vielgestaltigen, viele Anwendungen zulassenden, dehnbaren Grundbedeutung und

zwei technisch fixirten und mit einem festen bestimmten Gepräge versehenen abgeleiteten Gebrauchsweisen.

Die Grundbedeutung ist: Reinigung, Läuterung. Nach Plato im Sophisten cap. XIII ist κάθαρσις diejenige Art der διάκρισις, bei der das Schlechtere vom Besseren abgetrennt wird. Auf den menschlichen Körper angewandt ist sie nach eben dieser Stelle entweder, sofern sie sich bloss mit der Oberfläche befasst, Balaneutik, wenn mit der Substanz selbst, theils Gymnastik, theils Iatrik. Hier haben wir schon die Wurzel der einen technischen Bedeutung. Auf die Seele angewandt ist sie entweder Kolastik oder Didaskalik. Letztere, die Förderung des Wissens und Erkennens ist nach Plato die wirksamste Seelenläuterung. Eine ähnliche Uebertragung des Leiblichen auf das Seelische lag schon den Reinigungen der Pythagoräer zum Grunde, bei denen κάθαρσις synonym mit ἐπανόρθωσις ist. In beiden Fällen, in der platonischen Stelle, wie im pythagoräischen Sprachgebrauch ist der Sinn ein rein moralischer: die Läuterung der Seele besteht in der Unterdrückung der Begierden und der Befestigung der Herrschaft des νοῦς.

Die erste und ohne Zweifel ältere der beiden abgeleiteten technischen Bedeutungen ist die religiös-cultische der Weihung und Sühnung. Irgend etwas, was der Mensch gethan hat oder das ihm widerfahren ist, erregt in ihm und in seinen Glaubensgenossen die Vorstellung des Beflecktseins, des Missfälligseins in den Augen irgend einer Gottheit: und nun bietet ihm der Cultus dieser Gottheit gewisse Ceremonien dar, die nach der herrschenden Vorstellung den Zustand der Befleckung wieder aufheben und somit dem vorher Unreinen das beruhigende Gefühl der wiederhergestellten Gottwohlgefälligkeit gewähren. Bei Homer kommt für diesen Vorgang der Ausdruck κάθαρσις noch nicht vor: er heisst da ἀπολυμαίνεσθαι. Später wird die Mordsühne κάθαρσις genannt, auch die Sühnriten des apollinischen Cults. Nach Ottfr. Müller in den Abhandlungen seiner Eumenidenausgabe gab es auch im Dionysos-Cult eine Art von cultischer κάθαρσις, die, von der vorigen wesentlich verschieden, darin bestehen soll, dass sie der in einen wilden Taumel

hineingezogenen Seele die Ruhe und Klarheit wiedergiebt. Er beruft sich hierfür auf eine Stelle in Platons Gesetzen, in der es heisst, dass die Heilung der ἔκφρονες βακχεῖαι durch Musik und Tanz geschehe, sowie auf die Stelle in der aristotelischen Politik VIII 6, wo der Ausdruck κάθαρσις mit Beziehung auf eine eigenthümliche Wirkung der Musik zum ersten Male vorkommt. Allein schon der Umstand, dass in der Platostelle diese Erscheinung als eine ἴασις bezeichnet ist, genügt, um die religiöse Deutung der in Rede stehenden Erscheinungen abzulehnen. Auch ist die ganze Vorstellung von einer Lustration der bacchisch Erregten mit einem unlösbaren innern Widerspruche behaftet, indem der Ekstatische ja gerade des Gottes voll war, also unmöglich als unrein gelten konnte, vielmehr als besonders Geweihter und Begnadigter erscheinen musste. Wir sind also berechtigt, diese ganze Müllersche Hypothese von einer dionysischen Lustration als völlig unerwiesen zu beseitigen. Damit erhält die ganze Frage ein bedeutend erhöhtes Maass von Klarheit und es fällt die ganze Versuchung hinweg, der auf Grund der Müllerschen Hypothese viele Ausleger entweder ganz oder doch zum Theil nachgegeben haben, die musikalische und dann auch die tragische Katharsis auf diese angebliche Lustration des Dionysoscultus zurückzuführen.

Auch in dieser Bedeutung findet sich übrigens das Wort bei Plato bildlich angewandt und zwar synonym mit τελεταί. Nach einer Stelle im Phaedon S. 69 C wird der Mensch, wenn er durch Erkenntniss und Philosophie zur Tugend erhoben wird, ein κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος.

Die zweite technische Bedeutung, die medicinisch-therapeutische, ist noch jüngeren Datums, sie gehört der Schule des Hippokrates an und hängt mit dem ganzen System dieser Schule aufs Innigste zusammen. Ich werde mich auch hier auf das Nothwendigste beschränken. Die Humoralmedicin der hippokratischen Schule concentrirte sowohl bei den Funktionen des gesunden Körpers, als auch bei krankhaften Vorgängen ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Kreislauf der Säfte, deren sie gemeiniglich vier annahm, Blut, Schleim, schwarze und

.be Galle. Sie that dies aus dem Grunde, weil sie in der ermässigen Anhäufung und krankhaften Ausartung dieser ›ffe die Ursachen sämmtlicher Krankheiten entdeckt zu ha-n glaubte. Es wird sich empfehlen, wenn wir bei Beobach-ıg des hierauf bezüglichen Sprachgebrauchs gleichzeitig die ıonymen termini technici mit in Betracht ziehen und wenn r den Gebrauch bei normalem Gesundheitszustande ranstellen.

Man sollte erwarten, dass κάθαρσις übertragen auf kör-rliche Vorgänge die Grundbedeutung: Reinigung, Befreiung .t dem Körper als Objekt streng beibehalten würde. Dem aber nicht so, vielmehr findet hier ein eigenthümlicher nschlag in der Objektsbeziehung statt und κάθαρσις heisst st durchweg Ausscheidung. So wird es häufig von den ıtürlichen Entleerungen des gesunden Körpers gebraucht. on den gleichen Vorgängen wird die auch sonst häufige Wen-ing ἀποκαθαίρεται ὁ ἄνθρωπος gebraucht und ebenfalls heisst e gleiche Thätigkeit κουφίζειν und das Entleerte κουφισθέντα it der gleichen Aenderung in der Objektsbeziehung, wie bei ίθαρσις.

Indem wir sodann auf die Krankheitserscheinungen bergehen, betrachten wir zunächst die Ausdrücke, die von em Verlaufe der Krankheit selbst ohne ärztliches Zuthun ge-raucht werden. Das Wesen der Krankheitserscheinung ist ine ταραχή oder κίνησις und zwar wird diese entweder von em die Krankheit bewirkenden Stoffe ausgesagt (τὸ ὑγρὸν ἐν ῷ σώματι τετάρακται — χολὴ καὶ φλέγμα κινεῖται) oder von em Körper, beziehungsweise dessen leidenden Theilen (ταρα-ὶ τῆς κοιλίας, κίνησις τοῦ σώματος). Ein ἐπιταράττεσθαι fin-›t an gewissen Tagen statt, an denen die Krankheit stärker üthet als an den anderen. Die in der Ausführung des das leichgewicht störenden Stoffes bestehende Naturheilung sodann t die κάθαρσις, die Entleerung oder Ausscheidung des krank-ıften Zuviel eines Stoffes. So heisst es χολὴν μέλαιναν κα-ϑίρειν, ποώδεα καθαίρειν, ἐξερύθρων, μελάνων καθάρσεις u. dgl. ynonym ist ἀποκαθαίρεσθαι, meist vom Menschen gesagt, ›er auch ἀποκαθαίρεται φλέγμα, ferner κενοῦσθαι, ἀποκρίνε-

σθαι, ἔκκρισις. Die fühlbare Folge der Ausscheidung ist das schon vorher erwähnte κουφίζεσθαι, dessen Objekt entweder τὸ σῶμα oder τὸ πάθος, das körperliche Leiden, ist. Ganz dieselbe Aktion nun, die von der Krankheit bewirkt wird, geht aber auch von dem Heilmittel aus, dessen wesentliche Wirkung eine den eingeleiteten Naturprocess fördernde und beschleunigende und insofern homöopathischer Natur ist. Auch das Heilmittel nämlich bewirkt erstens ταραχή oder κίνησις, zweitens κάθαρσις oder ἔκκρισις. (Nähere Nachweisungen für das medicinische Gebrauchsgebiet s. Philologus XXVII S. 716 ff.)

Zwischen diesen drei Bedeutungen nun haben wir bei der Deutung unserer Metapher die Wahl; zwischen ihnen hat auch die bisherige Auslegung, namentlich in der vorbernaysschen Periode geschwankt. Wir können diese ältere Auslegung, sofern sie, abgesehen von den Vorläufern der Bernaysschen Erklärung, ohne Rücksicht auf die Parallelstellen verfährt und lediglich nur die lexikalisch feststehenden Bedeutungen zu Grunde legt, auch die lexikalische nennen. Ich übergehe jedoch diese Geschichte der Auslegung*) und gehe sofort zu dem zweiten Hauptheile, zu der Untersuchung, welche von den drei Grundbedeutungen an unsrer Stelle angenommen werden muss, über. Diese Untersuchung ist auf Grund von drei Klassen von Stellen zu führen. Erstens sind zu verwenden alle diejenigen Stellen der Poetik selbst, die auf die Wirkung der Tragödie hindeuten, zweitens die Stelle im VIII. Buche der Politik und drittens die Stellen späterer Autoren, in denen wir Hindeutungen auf den aristotelischen Katharsisgedanken zu erkennen haben.

Indem wir mit den Poetikstellen beginnen, ist es billig, zunächst noch einmal unsere Stelle selbst mit grösster Schärfe ins Auge zu fassen. Die Worte: „Durch Mitleid und Furcht d. h. durch Erregung von Mitleid und Furcht vollbringt die Tragödie die Katharsis der jenen gleichartigen Affekte“ enthalten eigentlich drei Sätze, von denen zwei Voraussetzungen sind, der dritte die Hauptaussage enthält.

*) Vergl. Anhang 2.

Es sind folgende: 1) der Mensch, der den Wirkungen der Tragödie ausgesetzt wird, hat bereits die derartigen παθήματα, er ist bereits von den Schicksalsaffekten erregt. 2) Auch die Tragödie erregt diese Schicksalsaffekte. 3) Durch das Hinzutreten der gleichartigen Erregung zur gleichartigen Erregung erfährt die zuerst vorhandene von beiden, die durchs Leben bewirkte, eine κάθαρσις.

Wäre hier die Algebra anwendbar, so wäre das unbekannte x durch eine einfache Addition von $a + a'$ zu gewinnen; so aber bleibt das x vorläufig als Räthsel und Preisaufgabe für den Exegeten bestehen.

Von den übrigen von der Wirkung der Tragödie handelnden Stellen der Poetik sind die bezeichnendsten die in Cap. 14: οὐ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν und τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονὴν δεῖ παρασκευάζειν τὸν ποιητήν. Aehnlich wie hier wird an mehreren anderen Stellen in Cap. 13 und Cap. 26 der Tragödie eine von jeder andern Kunstgattung verschiedene οἰκεία ἡδονή zugeschrieben und die Darstellung furcht- und mitleiderregender Geschicke als ihre wesentliche Aufgabe bezeichnet. Es liegt nahe und ist mindestens sehr wahrscheinlich, dass wir an dem Ausdruck: ἀπ' ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή ein Aequivalent für den Ausdruck: κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων haben.

Dies führt uns insofern weiter, als wir erkennen, erstens, dass mit dem Ausdruck κάθαρσις offenbar der Kunstgenuss von der Tragödie bezeichnet wird, und zweitens, dass dieser Genuss — die οἰκεία ἡδονή — herbeigeführt wird durch eine energische Erregung der beiden Unlustempfindungen.

Somit bleibt freilich noch durchaus räthselhaft, einmal, wie nach der Ansicht des Aristoteles aus der Erregung schmerzlicher Empfindungen eine Art von Lust entstehen könne, und sodann, in welchem Sinne das Wort κάθαρσις jenen Genuss bezeichnen könne. Immerhin aber haben wir eine Art von Prüfstein für die Resultate der weitern Untersuchung gewonnen.

Die entscheidende Stelle ist das letzte Capitel im VIII. Buche der Politik. Es würde schwerlich förderlich sein, wollte

ich hier die Stelle im Originale oder in der Uebersetzung mittheilen: ich ziehe es daher vor, eine genaue Analyse des Inhalts mit gewissenhafter Beachtung des logischen Verhältnisses der Sätze zu geben.

Das Capitel handelt von den verschiedenen Tonarten in Bezug auf ihre Brauchbarkeit für die Erziehung. Aristoteles bemerkt, dass einige Philosophen die Melodien, sowie die ihnen adäquaten Tonarten eingetheilt haben in ethische, praktische und enthusiastische.

Er selbst macht nun ferner darauf aufmerksam, dass die Musik verschiedene Gebrauchsweisen zulasse. Nämlich 1) zur παιδεία, 2) zur κάθαρσις (was er unter κάθαρσις verstehe, wolle er jetzt einfach, künftig aber in der Poetik deutlicher sagen), 3) zur διαγωγή, Erholung und Ausspannung.

Unter Vorraussetzung nun dieser doppelten Dreitheilung nach dem innern Charakter und nach den möglichen Gebrauchsweisen geht er nun ferner daran, da doch nicht jede Art von Tonleitern zu jeder dieser Gebrauchsweisen passe, die verschiedenen Arten der Brauchbarkeit zu specificiren.

Zur παιδεία sollen nur die ἠθικώταται gebraucht werden; zum Anhören, indem andere musiciren d. h. zur Ergötzung auch die praktischen und die enthusiastischen. Hier nun hat das Streben nach Kürze zu einer ausserordentlich compendiösen, ja lückenhaften Darstellung geführt. Vollständig möchte dieselbe gelautet haben: Jeder Art von Musik entspricht zunächst ein specifisches Gebrauchsgebiet, der strengethischen Musik die παιδεία, der enthusiastischen die κάθαρσις, der praktischen etwa das kriegerische und soldatische Gebrauchsgebiet. Ausserdem aber ist noch jede Art von Musik zur Ergötzung zu gebrauchen. Letzterer Satz, der in Bezug auf die ethische und praktische Musik einer weitern Begründung nicht bedurfte, enthielt offenbar in Bezug auf die enthusiastische etwas Befremdliches, und um dies zu heben, zugleich aber auch um die versprochene kurze Erklärung der κάθαρσις zu geben, fährt er folgendermassen fort: „das πάθος nämlich, das einige Seelen heftig befällt, ist in allen vorhanden, unterscheidet sich aber nach dem Mehr oder Minder, so z. B. Mitleid

und Furcht, ferner der Enthusiasmus. Denn auch von letzterer Krankheitserscheinung (*κίνησις*) sind einige geneigt heftig befallen zu werden; in Folge der heiligen Melodien aber sehen wir diese, wenn sie die die Seele berauschenden Melodien gebrauchen, genesen (*καθισταμένους*), wie solche, die *ἰατρεία* und *κάθαρσις* erlangt haben. Eben dasselbe ferner muss nothwendig auch den zu starken Anfällen von Mitleid und Furcht, sowie von Affekten überhaupt Neigenden geschehen, den Andern aber, soweit etwas von den entsprechenden (*τῶν τοιούτων*) Affekten bei einem Jeden Statt hat, und bei Allen muss in irgend einem Grade eine *κάθαρσις* und ein mit Wohlgefühl verbundenes Erleichtertwerden (*κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*) stattfinden. In gleicher Weise aber gewähren auch die kathartischen Melodien den Menschen d. h. Allen, auch den nicht krankhaft Enthusiastischen, eine unschädliche Freude."

Für die nähere Begründung dieser die medicinische Färbung der ganzen Stelle möglichst beibehaltenden Uebersetzung muss ich auf meine Arbeiten im Philologus verweisen *). Ich bemerke nur noch, dass ich in obiger Uebersetzung statt *καὶ τοὺς ὅλως παθητικοὺς* gelesen habe *καὶ ὅλως τοὺς παθητικούς*, wo dann auch für andere Affekte als die drei genannten ein ekstatisches Auftreten nicht ausgeschlossen ist **).

Mit diesen Sätzen nun hat Aristoteles seinen Doppelzweck erreicht: er hat nachgewiesen, was *κάθαρσις* ist und dass enthusiastische Musik zur allgemeinen Ergötzung gebraucht werden könne. Legen wir die einzelnen Sätze auseinander! 1) Es giebt Menschen, die von Enthusiasmus wie von einem Krankheitsanfall (*κίνησις*) befallen werden. Diese werden durch den Gebrauch von aufregenden Melodien geheilt und zwar ist das eine kathartische Heilung (*ἰατρεία καὶ κάθαρσις*). Hier nun

---

*) Vergl. Anhang 4.

**) Philol. XXVII S. 713 habe ich vorgeschlagen, unter Streichung des *καί* zu lesen: τοὺς ὅλως παθητικούς, da jedoch das vorhergehende ἐλεήμονας καὶ φοβητικούς allein schon genügt, den krankhaften Zustand zu bezeichnen und Aristoteles auch zu Anfang der oben mitgetheilten Stelle von πάθη überhaupt spricht und die drei genannten πάθη nur beispielsweise anführt, erscheint mir obige Aenderung sinngemässer.

muss sich, wenn irgendwo, die Ueberzeugung vom medicinischen Ursprunge des Ausdrucks κάθαρσις aufdrängen. Wie das Mittel des Hippokrates erst mit der krankhaft erregten Natur in die Wette ταραχή, dann Ausscheidung der materia peccans bewirkt, so führen die aufregenden Melodien dem psychischen Anfalle zunächst neue Nahrung zu, aber nur um seinen Verlauf zu beschleunigen, seinen Stoff sich verbrauchen zu lassen und sein Ende herbeizuführen. Wir müssen nun zweitens dem Aristoteles aufs Wort glauben, wenn er im Folgenden das Vorhandensein von Menschen in der hellenischen Welt voraussetzt, deren Gemüth durch die Vorstellung von der αἱμαρμένη, durch die Frage: in wessen Hand ruht denn eigentlich unser Geschick, ekstatisch aufgeregt war. Dies sind die φοβητικοί, die Hypochonder der Schicksalsfurcht, die in dem schwindelnden Gefühle allgemeiner Unsicherheit lauter schwebende Felsblöcke und Damoklesschwerter über ihren Häuptern erblicken. Solche Menschen sind eben deshalb auch ἐλεήμονες, da sie in jedem Missgeschick eines Andern eine eklatante Bestätigung ihrer düstern Schicksalsfurcht erblicken und deshalb von demselben in heftige ekstatische Mitleidenschaft gezogen werden. Dieses sinnverwirrende, angstvolle Mitempfinden fremden Unglücks aber steigert wieder umgekehrt die eigene ekstatische Furcht, und so entsteht ein beständiges leidvolles Oscilliren zwischen den beiden Affekten, die den Menschen nicht in besonnenem Bewusstsein bei sich sein und zu sich kommen lassen, sondern sein ganzes psychisches Ich wie einen Spielball zwischen sich hin- und herwerfen*).

In Bezug auf diese Menschen nun bemerkt Aristoteles hier nur in allergrösster Kürze, dass auch ihnen nothwendigerweise eben dasselbe widerfahren müsse, wie den krankhaft Enthusiastischen, vorausgesetzt natürlich, dass sie in analoger Weise behandelt werden. Hier nun fügen sich mit wunderbarer Genauigkeit ein die Worte der Definition: *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Was bei den Enthusiastischen die *ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν μέλη* sind, das

*) Ueber die Bedeutung von Mitleid und Furcht zu vergl. Anhang 3.

hier die Erregung von Mitleid und Furcht durch die Tra- die, die ja auch nach den andern Poetikstellen daran ihre entliche Aufgabe hat. Die τὰ τοιαῦτα παθήματα aber, die in der Seele schon vorhanden sein müssen, entsprechen dem sdruck ἐλεήμονες und φοβητικοί in der Politikstelle, der ja ch eine schon vorhandene krankhafte Erregung bezeichnet. d so ist denn auch die κάθαρσις der Definition nichts ande-, als eine Kur nach dem Recepte des Hippokrates, eine Aus- ıeidung des Krankheitsstoffes durch weitere Aufregung des- ben, oder vielmehr eine Beschleunigung des auf beide Ziele reits intendirenden Heilbestrebens der Natur*). Auch für dere ekstatisch gesteigerte Affekte wird dann noch in kur- r Hindeutung in den Worten καὶ ὅλως τοὺς παθητικούς eine iche Kur durch analoge Mittel statuirt.

Also ist doch das Theater ein Irrenhaus und die tragische use nur eine Krankenwärterin? höre ich hier jene Herren agen, die weder Aristoteles noch Bernays ihrer wahren In- ntion nach haben verstehen mögen. Die Antwort enthält er folgende Satz: τοὺς δ' ἄλλους (scil. ἀναγκαῖον τοῦτο πά- ειν), καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ καὶ πᾶσι γνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς in Ver- ıdung mit dem vorhergehenden Satz: ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμ- ίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον. Die beiden Af- te sind von universellster Natur und Verbreitung und in n Maasse, in dem das Wort „Menschenloos" in einem die rstellung und Empfindung des Hinfälligen, Unbeschützten weckt, in dem Maasse ist er der tragischen Erregung fähig.

Der Verlauf hat jetzt aber nicht den Charakter eines mit ber und Ringen verbundenen Krankheitsprocesses, sondern

*) Der Ausdruck „Ausscheidung" darf nicht Anlass geben, die Sache n doch wieder als dauernde moralische Wirkung zu denken, indem ja s krankhafte Element aus der Seele herausgeschafft werde. Allerdings eift die Wirkung bei der geschilderten krankhaften Stimmung an Psy- iatrie, nur nicht an Moral. Auch ist die Ausscheidung, wie in der hip- kratischen Kur, nicht eine ein für alle Mal und für immer von der Ge- ır eines ähnlichen Erkrankens befreiende; sie wirkt nur ad hoc, für n vorliegenden Erkrankungsfall.

ist analog den normalen gesunden Vorgängen des psych[illegible]i-
en Lebens, in denen die Organe und Kräfte desselben si[illegible]ch
hätigen; und eben als normale Bethätigung einer Fähigk[illegible]it
d Kraft ist er mit Behagen (ἡδονή) verbunden*).
Dies ist aber nur eine κάθαρσίς τις, soweit nämlich au[illegible]ch
en den Vorgängen im gesunden Körper dies Wort gebrau[illegible]ht
ird; bei jener krankhaften Erscheinung dagegen stand [illegible]er
olle Ausdruck ἰατρεία καὶ κάθαρσις.

Wie Furcht und Mitleid ist dann aber ferner auch der ἐνθουσιασμός in irgend einem Maasse bei jedem Menschen vorhanden, der nun an der enthusiastischen Musik eine gesunde normale Sollicitation empfindet und eine gewisse Bahn bis zu einem Ruhepunkte mit Behagen durchläuft. Es verdient die höchste Beachtung, dass Aristoteles an dieser Stelle nicht einmal mehr von einer κάθαρσίς τις, sondern nur noch von einer durch die μέλη καθαρτικά bewirkten χαρὰ ἀβλαβής spricht. Wir hätten also folgende Stufenleiter: Erstens die κάθαρσις im strengen Sinne (ἁπλῶς) bei den krankhaft Enthusiastischen, und — obwohl selbst hier schon das Wort nicht gebraucht wird — bei den krankhaft Mitleidigen und Furchtsamen; zweitens die κάθαρσίς τις bei allen die Tragödie Geniessenden; drittens, noch etwas schwächer, die χαρὰ ἀβλαβής beim gewöhnliche[illegible] Genuss der enthusiastischen Musik**).

---

*) Vergl. über die unbewusste Uebereinstimmung von du Bos, Nic[illegible] (den Ad. Stahr mit Unrecht als vor der materialistischen Plattheit der [illegible] nayschen Erklärung schaudernd fingirt), des frühern Lessings und S[illegible] lers mit Aristoteles die Nachweise im Anhang 7.

**) Es kann Eduard Müller (Geschichte der Kunsttheorie I. S. 12[illegible] II. S. 70 und bestimmter in seiner Anzeige der Schrift von Zillgenz, [illegible] bücher für Philologie 1870 S. 405 f.) unbedenklich zugegeben werde[illegible] die Theorie von der homöopathischen Behandlung der krankhaft En[illegible] stischen durch rauschende Musik sich der Sache nach schon in [illegible] Gesetzen 790 a und 791 ab findet, sogar die medicinischen Anklän[illegible] κίνησις, χρῆσθαι und ἴασις, fehlen daselbst nicht (um so wenig[illegible] sich Müller gegen die therapeutische Grundbedeutung sträuben!); [illegible] wohl der Terminus „κάθαρσις" als die Anwendung der ganzen Ers[illegible] die übrigens schon Plato richtig erklärt, auf den allgemeinen [illegible] genuss bleibt das unbestreitbare Eigenthum des Aristoteles; d[illegible] dung bei Plato gehört dem Gebiete der nützlichen Künste an.

An diesem Punkte nun kann Aristoteles mit Recht sein quod erat demonstrandum anfügen; es lautet: daher sind die derartigen Tonarten und die derartigen Melodien den concertirenden Virtuosen zuzulassen. Er hat bewiesen, dass auch enthusiastische Musik zur Ergötzung brauchbar ist; nebenher hat er aber auch von der *κάθαρσις* eine zwar sehr gedrängte, aber vollständige und ausreichende Erläuterung gegeben.

Die Politikstelle ist der sichere Mittelpunkt und Hort der therapeutischen Auslegung: die folgenden Zeugnisse können nur bestätigen, was schon feststeht.

Bei diesen Stellen ist zweierlei zu beachten; einmal inwiefern sie den therapeutisch-kathartischen Gedanken ausdrücken, andererseits inwiefern sie das Gepräge des aristotelischen Ursprungs tragen. Die Stelle aus Aristides Quintilianus*) nun schildert zunächst in sehr lebhaften Farben den *ἐνθουσιασμός* als eine krankhafte Sinnberaubtheit; dann wird aber auch nach der Seite der Universalität hin ein Wink gegeben: die dafür gebrauchten Worte *πλέον τε καὶ μεῖον* erinnern an das aristotelische *τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον*. Die Heilung wird durch *καταστέλλεσθαι*, *ἀπομειλίττεσθαι* und *ἐκκαθαίρεσθαι* bezeichnet; die dazu angewandte Musik eine *μίμησις* des Enthusiasmos genannt. In gleicher Weise behauptet er von den bacchischen Weisen, dass in ihnen an der *πτόησις διὰ βίον ἢ τύχην* (offenbar ein Ausdruck für die ekstatisch potenzirte Schicksalsfurcht) durch Melodien und Tänze ein *ἐκκαθαίρεσθαι* vollzogen werde. In Bezug auf seine Quelle beschränkt er sich auf ein unbestimmtes *φασίν*; eine eingehendere Untersuchung möchte auch hier ein bestimmtes Resultat herbeizuführen im Stande sein.

In Bezug auf die von Bernays musterhaft behandelten Stellen muss ich mich der äussersten Kürze befleissigen. In einer wahrscheinlich dem Jamblichos zugehörigen Schrift heisst es, die *δυνάμεις τῶν παθημάτων* **) würden, wenn zurückgedrängt, nur heftiger. Zu kurzer, mässiger *ἐνέργεια* aber hervorgelockt,

*) Vergl. Anhang 5.

**) Beiläufig bemerkt ein Ausdruck, der gegen die Bernayssche Unterscheidung von πάθος und πάθημα spricht.

erfahren sie ein ἀποκαθαίρεσθαι und dann beruhigen sie sich gutwillig. Ein solches ἀποκαθαίρειν unserer eigenen πάθη durch Anschauung fremder finde in der Tragödie und Komödie statt.

Die andere von Bernays beigebrachte Stelle ist ein Problem nebst Lösung aus Proklos' Vorlesungen über Platos Politeia. Es ist die Frage, warum Plato die Tragödie und Komödie nicht zuliesse, die doch eine ἀφοσίωσις τῶν παθῶν, eine Abfindung der Affekte bewirkten. Letztere könne man weder völlig unterdrücken, noch sei es sicher, sie völlig zu befriedigen, vielmehr bedürften sie einer ἐν καιρῷ κίνησις. In der Lösung wird dann zunächst constatirt, dass wir es mit einer aristotelischen Idee zu thun haben und sodann die Theorie der ἀφοσίωσις ausführlich vorgetragen. Neben der Abfindung erscheint hier das von Bernays wiederhergestellte Wort ἀπέρασις, ein Synonymon der medicinischen κάθαρσις, das an einer andern Stelle aus Jamblichos, die ebenfalls vom ἐνθουσιασμός handelt, von ihm neben ἀποκάθαρσις ἰατρεία τε nachgewiesen wird.

Soweit die exegetische Untersuchung. Es bleibt nur noch übrig, um den gefundenen Gedanken als des Aristoteles würdig erscheinen zu lassen, auf folgende Gesichtspunkte aufmerksam zu machen.

1. Er eröffnet uns einen Blick in eine reiche Welt psychologischer Erfahrung.
2. Er vermeidet die asketische Unterdrückung des Natürlichen.
3. Er zeigt die Kunstgenuss-Wirkung der Tragödie auf und zwar als eine, die sofort bei jeder einzelnen Tragödie eintritt, nicht erst nach hartnäckig-habitueller Anhörung vieler Tragödien.
4. Eine besondere Feinheit ist, dass zunächst am Extrem, an der Carrikatur das Wesen der Sache demonstrirt wird.

Und nun schliesslich noch zwei Worte über den universellen bleibenden Werth des aristotelischen Gedankens. Derselbe ist ein doppelter, ein formaler und ein materialer. Formal liefert er uns ein concretes Beispiel für den Aufbau einer Lehre von der Kunst a posteriori, einer analytischen Aesthe-

tik, die nicht vom abstracten Begriff des Schönen aus construirt, sondern von der durch die einzelnen Kunstformen erfahrungsmässig erregten ἡδονή ihren festen Ausgangspunkt nimmt. Dies dürfte eine sehr erspriessliche Methode sein, die vielleicht nicht weniger und nicht mehr zu leisten im Stande ist, als uns eine ganz neue, auf der unerschütterlichen Grundlage der unmittelbaren Empfindung und Erfahrung aufgebaute Aesthetik zu geben. Materiell betrachtet aber giebt uns der Gedanke des Aristoteles, wenn ich auch hier mich auf den knappsten Ausdruck beschränke, zweierlei: 1) den schönsten und tiefsten Ausdruck für den Kunstzweck der Tragödie, die das Menschenloos nach seiner nachdenklichen, düstern, räthselvoll-schauerlichen Seite darzustellen hat; 2) den Nachweis, wie aus bedrückenden Unlustempfindungen durch kräftige Sollicitation das Lustgefühl eines ganz specifischen Kunstgenusses hervorgelockt werden kann.

Ich kann daher nicht umhin, die neugewonnene Deutung der tragischen Katharsis Ihnen zur Kenntnissnahme, Prüfung und Aneignung angelegentlichst zu empfehlen, als einen bedeutenden Gewinn nicht nur für die philologische Wissenschaft, sondern für das ganze menschliche Denken und Leben.

Zweiter Anhang.

Zur Geschichte der Erklärung des Ausdrucks: κάθαρσις τῶν παθημάτων.

a. Bis auf Bernays.

Die älteren Ausleger bis auf das Erscheinen der Bernays'schen Abhandlung hin können bequem nach den drei lexikalisch geschiedenen Bedeutungen des Wortes κάθαρσις eingetheilt werden in solche, die von Reinigung, solche, die von Sühnung, und solche, die von der medicinischen Bedeutung ausgehen. Auf Vollständigkeit macht diese Aufzählung keinen Anspruch; es kann nur darauf ankommen, in diesen Urwald zum Zwecke

sogenannter durchgehauener Fernsichten einige Lichtungen hineinzuschlagen.

Von den drei Erklärungsweisen nun ist die älteste, zur vielseitigsten Ausbildung und zur bedeutsamsten Herrschaft in der Kunsttheorie gelangte, noch jetzt bekannteste, leider aber auch unhaltbarste und hoffnungsloseste, am wenigsten psychologische und aristotelische die von der Grundbedeutung der Reinigung ausgehende. Es wird billig sein, mit ihr den Anfang zu machen.

Hier aber bilden sich sofort wieder zwei Reihen von Auslegern, insofern das Wort τῶν τοιούτων παθημάτων entweder von allen oder doch den meisten Affekten, oder ausschliesslich von Furcht und Mitleid verstanden wird.

Der Anfänger der ersten Reihe ist Madius in seinem Commentar zur Poetik, Venedig 1550. Er findet es unnöthig, die unschädlichen Affekte der Furcht und des Mitleids zu reinigen; wichtiger sei die moralische Behandlung von Zorn, Habsucht, Wollust u. s. w. Diese seien in den τοιούτοις τοῖς παθήμασιν zu erkennen. Es giebt sonach für die Tragödie zwei Arten von πάθη, die reinigenden, Furcht und Mitleid und die gereinigten, die schlimmen und lasterhaften Neigungen. Aehnlich erklärte 10 Jahre später Victorius (Florenz 1560), nur mit dem Unterschiede, dass er die beiden reinigenden πάθη doch auch gleichzeitig den zu reinigenden anschliessen will.

Auf dieser Bahn geht sodann Corneille weiter in seinem discours sur l'art dramatique, 1689. Er kann sich freilich des Bedenkens nicht enthalten, ob nicht die Theorie des Aristoteles nur ein schöner Gedanke sei, dem die Wirklichkeit nicht entspreche. Er fragt, von welchen Leidenschaften uns das Beispiel des Thyest oder Oedipus reinigen solle. Auch stehe ja oft das Unglück der tragischen Personen in gar keinem Verhältniss zu ihrer Verschuldung u. dgl.

Durch einen kühnen, aber äusserst bequemen Gewaltstreich suchte der ital. Dichter Maffei in der Vorrede zu seinem Trauerspiel Merope, Modena 1713, diese Deutung zu stützen. Er strich das fragliche τοιούτων und las: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα κάθαρσιν τῶν παθημάτων.

Mit bedenklicher Kühle behandelt den vermeintlich aristotelischen Gedanken Du Bos in seinen Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, die, zuerst 1719, und 1755 in sechster Auflage erschienen, wie später noch zu erwähnen sein wird, nicht unerheblich auch nach Deutschland herübergewirkt haben. Er bemerkt, dass wie die Vorführung trunkener Sklaven bei den Spartanern doch wohl nicht alle junge Leute vom Trunke abgehalten habe, so auch die moralische Abschreckung durch die Tragödie bei stark entflammten Leidenschaften wohl nicht immer eintreten dürfte. La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois!

Von diesem kühlen succès d'estime bis zum autoritätslosen Spotte Voltaires ist nur noch ein Schritt, und zwar ist dieses, dürfen wir hinzufügen, ein Fortschritt in der Richtung auf das von der Fessel der Autorität befreite objektiv historische Verständniss. „Was die Purgation der Leidenschaften betrifft", lässt er sich in den Anmerkungen zu einer neuen Auflage der Corneilleschen Schrift 1765 vernehmen, „so weiss ich nicht, worin diese Arznei besteht: ich verstehe nicht, wie nach Aristoteles Furcht und Mitleid purgiren. . . . Ob der Zuschauer purgirt werde oder nicht, ist unsres Bedünkens eine sehr müssige Frage. . . . Aristoteles sann den Galimatias von der Reinigung der Leidenschaften wohl nur aus, um Platons Galimatias zu Grunde zu richten. Was folgt aus all diesem eitlen Hin- und Herreden? Man läuft zu den Vorstellungen des Cinna und der Andromaque, ohne sich viel zu bekümmern, ob man gereinigt werde." Man bemerke übrigens in Voltaires Worten die medicinischen Anklänge, die freilich hier nur den Zweck haben, die Sache ins Lächerliche zu ziehen. Aehnlich witzelt Fontenelle, dessen Worte Weil in der später zu erwähnenden Abhandlung anführt.

Nicht ohne Interesse möchte es sein, die mannhaften, von der aristotelischen Autorität unbeirrten Worte Gottfried Hermanns zn vernehmen. Derselbe sagt in seinem Commentar zur Poetik 1802 S. 115: „Quid sibi velit Aristoteles, unumquemque, qui tragoedias spectaverit, facile sensus suus docebit. Animo commoti e spectaculo redimus, sed ea est haec

commotum, quae ab omni humilitate, ab omni inhonesta cupiditate aliena sit. Cuius rei causam non recte indicavit Aristoteles, qui tragoediam dicat δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσαν τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Non enim per misericordiam et terrorem istius modi purgatio animi perficitur, sed per sublimitatem, quam quum omnium maxime in tragoediae definitione commemorare Aristoteles deberet, omnium minime attigit. Hac enim fit, ut et miseratione et metu maiores nos esse sentiamus, nec percelli nos his animi motibus patiamur. Id vero est animi commotiones purgatos habere, tangi iis, nec vinci. Quod si, ut putat Aristoteles, per ipsas illas commotiones hoc efficeretur, etiam fabulae, quos nunc muliereculis et eviratis scribit Ifflandius, homines reddere deberent celsiores."

Der letzte bedeutendere Vertreter dieser universellen Leidenschaftsreinigungshypothese, die wir nach ihrem durch Lessings Polemik bekanntesten Vertreter füglich die Corneillesche nennen können, ist sodann Fr. v. Raumer in einer 1828 erschienenen Abhandlung der Berliner Akademie über die Poetik des Aristoteles. Gerade zwei Jahre vorher hatte Göthe in seiner Nachlese zu Aristoteles Poetik 1826 die sprachlich unmögliche, aber für seine eigene Denkweise äusserst charakteristische Uebersetzung der Worte περαίνουσα τὴν κάθαρσιν u. s. w. geliefert, „die nach einem Verlaufe von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschliesst." Göthe konnte den Gedanken nicht ausstehen, dass die Tragödie, wie das Kunstwerk überhaupt, zu etwas da sein sollte; wie ein Naturorganismus sollte es die Gesetze seines Seins ausschliesslich in sich selbst, nicht in einem ausser ihm liegenden Zwecke finden. Gegen diese Auffassung nun wandte sich Raumer und wiederholte die alte Theorie von Furcht und Mitleid als den reinigenden, sämmtlichen übrigen πάθη als zu reinigenden Leidenschaften. Interessant ist die Bemerkung Göthes in Bezug auf diese Bestreitung in einem Briefe an Zelter vom 29. Jan. 1830: „Es stehen zwei Parteien gegen einander, zwei Vorstellungsarten, die sich im Einzelnen bestreiten, weil sie sich im Ganzen beseitigen möch-

ten. Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen und einen Kolibri hervorbringt. Trügen wir unsre Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat. Wer die Stelle anders auslegt, mag sich's haben."

Die andere Reihe der reinigenden Ausleger, die es bei diesem Prozess nicht auf sämmtliche Leidenschaften, sondern ausschliesslich auf Furcht und Mitleid abgesehen haben und die das *τῶν τοιούτων* in diesem Sinne deuten, beginnt ebenfalls mit einem alten Italiener, mit Castelvetro, dessen Erklärung der Poetik 1570 erschien. Seiner Ansicht nach wirken wiederholt angeschaute Tragödien auf Furcht und Mitleid ähnlich, wie ein wiederholtes Durchmachen von Schlachten, Seuchen oder ähnlichen Schrecknissen, nämlich die Leideindrücke abschwächend und so das Gemüth allmählich abhärtend gegen das Uebermaass dieser Empfindungen.

Dacier in seiner Poetik 1692 stellt sich insofern seinem Zeitgenossen Corneille gegenüber, als er eine Reinigung, das heisst Abschwächung der Furcht und des Mitleids lehrt, die herbeigeführt werde durch Vergleichung unsres Looses mit dem unverhältnissmässig viel kläglicheren der tragischen Personen. Das uns durch die Tragödie bekannt gewordene Unglück wird uns nachher nicht mehr allzusehr erschüttern. Freilich will er daneben auch noch mit Corneille die übrigen Leidenschaften reinigen lassen. Zu vergl. Lessing, Dramaturgie Stück 78.

Der einflussreichste Vertreter dieser Auffassung ist Lessing in der hamburgischen Dramaturgie 1768. Er hat zuerst einen präcisen und klaren Ausdruck für das Verhältniss von Furcht und Mitleid gegeben, indem er sagt: die Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. Er predigt energisch die Beschränkung des *τῶν τοιούτων* auf Mitleid und Furcht, wobei es ihm freilich doch wieder passirt, dass er dem Mitleid „alle philanthropischen Empfindungen" und der Furcht auch die Unlust

über ein gegenwärtiges Uebel, die Betrübniss und die über ein vergangenes, den Gram beigesellen will.

Die Reinigung nun endlich, deren Behandlung er ein wenig übers Knie gebrochen hat, besteht ihm in einer Verwandlung der betreffenden πάθη in tugendhafte Fertigkeiten, im Sinne der aristotelischen Ethik. Diese will die πάθη nicht asketisch unterdrücken, sondern in richtiger Erkenntniss der kräftigen Impulse, die das Handeln von diesen Elementarkräften unserer Natur empfängt, zu einem unschädlichen Gleichmaass, der μετριοπάθεια, herabstimmen. Und dieses Gleichmaass der betreffenden Empfindungen, diese Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig, also nach der einen Seite wieder die bereits bekannte Abschwächung, nach der andern Seite des Zuwenig eine gewisse Stimulation ist es, die durch die Tragödie bewirkt werden soll. Ich sehe hier von jeder eingehenden Kritik ab; ich sehe ab von der Frage, mit welchem exegetischen Rechte Lessing hier ganz heterogene, mit der Katharsis in keinem nachweisbaren Zusammenhange stehende Vorstellungen der aristotelischen Ethik zur Erklärung herangezogen hat, sowie von der andern Frage, ob die dem Aristoteles untergeschobene Wirkung der Tragödie, die in der kurzen, eiligen Darlegung bei Lessing dornig und complicirt genug aussieht, eine psychologische Möglichkeit hat. Ich möchte nur darauf hinweisen, da es sich ja hier, wie in der ganzen Erörterung, ganz und gar nicht um unsre Ansicht, sondern um die des Aristoteles handelt, dass die μεσότης der aristotelischen Ethik nicht eine solche zwischen dem Zuviel und Zuwenig eines πάθος ist, sondern dass diejenigen Tugenden niederer Art, die Aristoteles als μεσότητες bezeichnet, in der Mitte liegen zwischen zwei verschiedenen pathischen Extremen. So lautet gleich das erste Beispiel Eth. N. II. 7: περὶ μὲν οὖν φόβους καὶ θάρρη ἀνδρεία μεσότης.

Ueber die früheren, weniger moralischen Vorstellungen Lessings von der Wirkung der Tragödie ist zu vergleichen Anhang 7.

Franz Ritter in seinem Commentar zur Poetik 1839 versteht unter τὰ τοιαῦτα παθήματα die Furcht und das Mit-

leid, sofern sie παϑήματα sind und als solche das Gemüth erschüttern. Die Reinigung ist eine Abschwächung durch Befreiung von dieser perturbirenden Natur. Sie geschieht erstens durch die Wahrnehmung der menschlichen Kraft im Ringen der tragischen Personen gegen das Schicksal; zweitens durch die belehrende Wahrnehmung, dass diese Personen wenigstens theilweise an ihrem Missgeschicke schuld sind.

Brandis (Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie II. 2, 2, 1857) war in seiner Auffassung der Katharsis durch die mehr suchenden, als feststellenden Bemerkungen über diesen Punkt von Bernays in der „Ergänzung zu Aristoteles Poetik“ 1853 beeinflusst. Bernays hatte nämlich an dieser Stelle auf die platonische Theorie von den aus Lust und Unlust gemischten Affekten hingewiesen und die Möglichkeit einer Lösung der Katharsisfrage durch den Nachweis eines solchen Mischungsverhältnisses von Lust und Unlust als Wirkung der Tragödie angedeutet, bei dem die Unlust vor der Lust verschwinde. Brandis nun meint, dieses richtige Mischungsverhältniss, in dem er eine Reinigung der Affekte von der Unlust findet, erreiche die Tragödie nach der Meinung des Aristoteles dadurch, dass sie den Affekten das Selbstische, Pathologische abstreife, indem sie dieselben unter der Form der Allgemeinheit darstelle. Dies aber geschehe durch das in der Poetik wiederholt erwähnte καϑόλου der Kunst. Es ist immer wieder die alte Abschwächung, wenn auch neu motivirt. Dabei ist der Ausdruck Abstreifung des Pathologischen von den Affekten ein sehr unglücklich gewählter, da Affekt ja gleich πάϑος ist.

Zimmermann ist erst gegen Ende des ersten Bandes (Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft), dessen Vorrede von Ostern 1858 datirt ist, mit dem Bernaysschen Aufsatz von 1857 bekannt geworden. Er trägt daher bei der Darstellung der aristotelischen Kunstlehre eine Erklärung vor, die ebenfalls auf dem älteren Bernaysschen Mischungsverhältniss beruht. Die Reinigung der aus Lust und Unlust gemischten beiden Affekte ist eine Entmischung; sie geschieht durch die Erkenntniss der Verhältnissmässigkeit zwi-

schen der (ethischen) Qualität der betroffenen Person und ihrer Lage. Diese Erkenntniss ist näher die der richtigen Proportion zwischen dem grossen Fehler und dem Unglück. Die Furcht kommt dadurch auf ihr richtiges Maass zurück, dass das anfänglich unbegriffene Furchtbare als Wirkung eines verhältnissmässigen Fehlers erkannt wird; durch dieselbe Erkenntniss wird auch das anfangs schrankenlose Mitleid in entsprechende Schranken gewiesen. Nach dieser Auffassung müsste die Tragödie, um richtig zu wirken, folgendermassen construirt sein. Am Anfange bricht ganz unmotivirt eine Menge Unglück über die handelnden Personen herein; im Verlaufe des Stückes aber erfahren wir, dass sie dasselbe in ausreichender Weise verschuldet haben. — Auch bei der Musik soll sodann das Lustgefühl durch die Erkenntniss richtiger Verhältnisse entstehen, und ebenso hat Zimmermann für die Komödie eine Katharsis construirt. Der letzte Hintergrund dieser Versuche ist das Streben, Aristoteles für die „Aesthetik als Formwissenschaft“ (Band II des Zimmermannschen Werkes) zu compromittiren. Denn die Formen, in denen das Schöne lediglich besteht, sind eben Verhältnisse.

Die in einer Anmerkung auf S. 776 des ersten Bandes gegebene Beurtheilung der Bernaysschen Schrift mag hier der Einfachheit halber gleich mit angeführt werden. Zimmermann meint nämlich, die medicinische Bedeutung von κάθαρσις lasse sich ganz leicht mit der Lessingschen Erklärung vereinigen; man brauche nur die Lessingschen Extreme der beiden Affekte als den auszustossenden Krankheitsstoff zu betrachten. Da aber Lessing auch das Zuwenig der Affekte gereinigt wissen wollte, so kommen wir damit auf die Ausstossung nicht nur eines nicht Vorhandenen, sondern sogar eines Minus.

Die zweite Hauptart der Auslegung, die als Sühnung, als lustratio und expiatio — nach Bernays' Ausdruck „Weihwasser auf die Mühle der Romantiker“ — findet sich bei den älteren Auslegern nur erst in vereinzelten Spuren und tritt erst seit Ottfried Müller in breiterer Ausführung und Begründung auf.

Dionysius Lambinus († 1572) giebt in der in der

Bekkerschen Ausgabe abgedruckten lateinischen Version der Politik κάθαρσις wieder durch die Verba expiare ac lustrare seu purgare. Er stellt also ganz einfach beide Bedeutungen zur beliebigen Auswahl nebeneinander, und da er an der entscheidenden Stelle der Politik ἰατρεία durch curatio übersetzt, hat er eigentlich von jeder der drei Erklärungen ein Pröbchen.

Entschiedener tritt sodann Daniel Heinsius in seiner Ausgabe der Poetik 1611 auf, indem er in der Definition der Tragödie κάθαρσις durch expiatio übersetzt und in der angehängten Abhandlung de tragoediae constitutione die Katharsis mit der ersten Stufe der neuplatonischen Askese identificirt. Diese neuplatonische Expiation der πάθη besteht nun freilich bei Lichte besehen in nichts Anderem, als in einer allmählichen Abstumpfung der beiden Affekte durch Gewöhnung daran. Der Umweg über die phantasievolle Sühnidee hat also hier zu demselben Ziele geführt, zu dem schon der alte Castelvetro von der Reinigung aus gelangt war.

Gerade so wie Lambinus übersetzten später gleichzeitig im Jahre 1780 der Engländer Goulston in der Ausgabe von Vinstanley (purgans expiansque) und der Deutsche Harless.

Auch bei Herder ist der Grundton der Lustration vorherrschend. „Die Reinigung der Leidenschaften, sagt er, ist bei Aristoteles keine stoische, sondern wie das Ende seiner Politik zeigt, eine heilige Vollendung. Wie durch Sühnegesänge Gemüther gereinigt, Leidenschaften besänftigt, geordnet, ruhig gemacht werden, so sollte dies in höherem Sinne, dem Plato zuwider durch die Tragödie geschehen, die Aristoteles sich als eine Musik der Seele dachte.“

Ottfried Müllers Hypothese von einem bacchischen Sühnritus für Verzückte ist schon im ersten Anhange erwähnt worden. Im Anschlusse daran construirt er dann die Entwicklungsgeschichte der Tragödie aus dem kathartischen Chorlied, „das die Leiden des Gottes sang“. Die Katharsis habe darin bestanden, dass das von Mitgefühl und Furcht zerrissene Gemüth von dem Uebermaass dieser Affekte befreit und zur Beruhigung geführt wurde. „Das schliessliche Gefühl ist eine mit Erstaunen und Freude verbundene Anschauung der uner-

schütterlichen und aus tiefer Verwirrung nur desto glänzender hervorgehenden ewigen Mächte.“ Er macht übrigens ganz im Sinne der Sollicitationstheorie darauf aufmerksam, dass die Tragödie die Affekte erst heftig errege und dann erst zu der vorausgesetzten höheren Weihe führe.

Ganz auf dem Müllerschen Boden bewegen sich die Programme von Theodor Kock: Ueber den aristotelischen Begriff der Katharsis und die Anwendung desselben auf den König Oedipus, Elbing 1851—53. Die Lustration besteht nach ihm darin, dass die beiden Affekte, die ganz wie bei Müller erst durch die Tragödie mit erregt werden, schliesslich in einen harmonischen Zustand gelangen, der dem Lessingschen Ebenmaass zwischen Zuviel und Zuwenig ausserordentlich ähnlich sieht. Natürlich kann dies nur geschehen, wenn eine gerechte Weltordnung in der Tragödie dargestellt wird. In das Prokrustesbette dieser Anforderung an die Tragödie wird sodann der König Oedipus hineingezwängt, was begreiflicher Weise nicht ohne arge Gliederverrenkungen abgeht.

Wir kommen nun endlich zu der dritten Hauptklasse der Ausleger, zu Bernays und seinen Vorgängern, bei denen die medicinische Bedeutung von κάθαρσις zu Grunde liegt. Wie schon Bernays selbst angemerkt, finden sich flüchtige Hindeutungen auf diese Deutung bei Milton um 1670, bei Herder 1801, und in bestimmter positiver Aussage bei Reiz 1776. In klarster und bestimmtester Weise hat sodann schon 1830 Böckh in einer akademischen Rede unter Berufung auf die maassgebende Politikstelle die medicinische Deutung ausgesprochen: . . . „neque Aristoteles aliud spectasse videtur, nisi remedium ex homoeopathia, quae proprie ad animi commotiones referatur. Artifices perfecti, ut misericordiam movent ac metum, simul efficiunt, ne miseratione et horrore spectantium opprimantur animi.“ Wie schon die letzten Worte andeuten, hat er jedoch den eigentlichen Kern der homöopathischen Heilung noch nicht erfasst, indem er als Mittel der Heilung nicht die volle Entfachung der πάθη, sondern eine Milderung und Besänftigung hinstellt. Auch ist es schliesslich bei ihm doch nicht Mitleid und Furcht, wodurch Mitleid

und Furcht geheilt werden; sondern mehr wie bei G. Hermann, die erhabene Anlage des Kunstwerks.

Bedeutendere Anbahnungen finden sich bei Ed. Müller in der Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II. 1837. Er macht zunächst, ausgehend von dem Ausdruck der Poetik, dass die Lust durch Furcht und Mitleid die *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie sei, auf das Hedonische der gewaltsamen Sollicitation aufmerksam und findet eine wesentliche Wirkung der Tragödie in der Verwandlung der Unlust in Lust, die er in der excessiven Steigerung und Hervorpressung der Affekte findet. Aber er vollzieht noch nicht entschieden die Synthese der *κάθαρσις* mit dieser *οἰκεία ἡδονή*, erstere ist ihm immer noch Reinigung, Besänftigung, Beruhigung. Ihr Objekt ist ihm die gemeine Furcht und das gemeine Mitleid d. h. die beiden Affekte, sofern sie der Wirklichkeit des Lebens entspringen. Von diesen unterscheidet er scharf das tragische Mitleid und die tragische Furcht, und zwar letzteres mit vollem Rechte, indem die in der Rhetorik gegebene Analyse der Furcht in mehreren wesentlichen Stücken bei der Tragödie unanwendbar ist*). Die Katharsis besteht sodann darin, dass durch die lebhafte, mit Lustgefühl verbundene Sollicitation der beiden tragischen *πάθη* jene gemeinen Regungen niedergedrückt und unschädlich gemacht werden. Aehnlich tritt bei kathartischer Musik der gemeine krankhafte Enthusiasmus gegen die erweckte heilige Begeisterung zurück; ja alle Affekte sollen durch Mittel der Kunst, indem sie ihnen ihr ideales Abbild entgegenhält, geheilt und gereinigt werden können.

Da nun hier die Katharsis doch wieder lediglich als Läuterung und Veredlung gefasst wird, so würde Müller gar nicht zu dieser Klasse der Ausleger, sondern zur ersten gehören, wenn er nicht doch an einigen Stellen stark an das Richtige heranstreifte. So sagt er einmal, in der Umwandlung der Unlust, die den *πάθη* anhaftet, in Lust bestehe die Katharsis, oder wenigstens damit im innigsten Zusammenhang. Er lässt aber diesen Gedanken sofort wieder fallen. Ebenso

*) Vergl. Anhang 3.

bemerkt er, die sichere Thatsache, von der Aristoteles ausgehe, sei die Erfahrung, dass aufregende Gesänge auf den wahnsinnigen Enthusiasmus einen heilenden d. h. beruhigenden Einfluss üben; und diese Heilung nennt er eine homöopathische, im Gegensatz gegen die musikalischen Reinigungen bei den Pythagoräern und im apollinischen Cult, die durch einfach beruhigende Mittel wirkend, allopathisch und rein ethischer Natur sei. Aber der Ausdruck Heilung ist ihm nur ein Bild wie andere, die medicinische Grundbedeutung des Ausdrucks κάθαρσις hat er nicht erkannt.

Ganz anders Weil, der zweite der eigentlichen Vorläufer der Bernaysschen Erklärung. Seine Ansichten sind niedergelegt in einem auf der Basler Philologenversammlung 1847 nicht gehaltenen, aber in den Verhandlungen derselben mit abgedruckten Aufsatz. Er beginnt gerade mit der von E. Müller versäumten Synthese der ἡδονή mit der κάθαρσις, indem er an die Spitze seiner Untersuchung folgenden Schluss stellt:

Die Katharsis ist die wesentliche Wirkung der Tragödie.
Nun wird aber in der Poetik selbst diese wesentliche Wirkung als ἡδονή bezeichnet.
Folglich muss die Katharsis eine Art Vergnügen sein.

Er zieht sodann die Politikstelle heran und beweist daraus, dass diese κάθαρσις = ἡδονή eine Folge der Erregung, nicht der Beruhigung der Affekte sei. Diese Erregung aber von Mitleid und Furcht, theilweise auch von Enthusiasmus und Ekstase sei ein dringendes Bedürfniss der Menschennatur. Bei längerer Entbehrung entstehe ein schmerzhaftes Sehnen nach solchen Erschütterungen. Dass das Wort κάθαρσις im medicinischen Sinne genommen ist, beweist ihm das danebenstehende ἰατρεία, auch als homöopathisch bezeichnet er die in Rede stehende Wirkung und vergleicht sie mit dem wohlthuenden Gefühle in Folge eines Purgativs, das den Körper durchwühle und erschüttere. Er hat also schon durchaus die Bernayssche Erklärung, ohne jedoch zu einer vollen Klarheit über den psychologischen Vorgang, den Aristoteles bezeichnen will, zu gelangen.

So sind wir denn nun bei der Bernaysschen Schrift an-

gelangt. Bernays geht sofort auf die Politikstelle los und findet in mehreren Ausdrücken derselben den unwiderleglichen Beweis, dass die medicinische Bedeutung von κάθαρσις der aristotelischen Metapher zu Grunde liegt. Er schliesst daraus, dass Katharsis sei: eine von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will. Hiernach paraphrasirt er die Schlussworte der Definition folgendermassen: „Die Tragödie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffektionen.

Es tritt in dieser Paraphrase eine gewisse Neigung zur Abschwächung hervor; es ist, als ob der Entdecker das glücklich gefundene, aber etwas medicinisch nakte Bild vielleicht aus Delicatesse wieder halb und halb verschleiern wolle. So lässt zunächst der für κάθαρσις gewählte Ausdruck „erleichternde Entladung" wohl kaum, wie Bernays meint, die medicinische Metapher durchschimmern. So wird ferner die Parallele zwischen den πάθη und den Säften dadurch verwischt, dass ein Unterschied zwischen πάθος und πάθημα constituirt wird; letzteres, durch „Gemüthsaffektion" übersetzt, soll den Hang oder die Anlage zu den πάθη bezeichnen. Dadurch wird dann wieder die Fassung des τῶν τοιούτων, das allerdings nicht einfach gleich τούτων gefasst werden kann, sondern einen specifischen Unterschied bei genereller Gleichheit ausdrücken muss, bedingt. Dieser specifische Unterschied nun ist nach Bernays der Unterschied zwischen Anlage und Aeusserung und τῶν τοιούτων wäre zu umschreiben „der den einzelnen Aeusserungen zu Grunde liegenden Dispositionen".

Um diese exegetischen Nebenfragen hier gleich zu erledigen sei zunächst bemerkt, dass, nachdem über den Unterschied von πάθος und πάθημα bereits Andere viel Papier verschrieben hatten, Bonitz der lexicalischen Untersuchung desselben ein ganzes Heft seiner aristotelischen Studien gewidmet

hat. Das Resultat ist in Bezug auf die Haltbarkeit des Unterschiedes ein wesentlich negatives. Geben wir einmal den medicinischen Charakter der Metapher vorläufig zu, so ist die richtige Deutung der einzelnen Wörter sehr einfach. *Κάθαρσις* heisst, wie bereits bemerkt, im hippokrateischen Sprachgebrauch mit persönlichem Objekt: therapeutische Reinigung, mit sachlichem Objekt: therapeutische Ausscheidung. Da nun hier das Objekt, *τῶν παθημάτων*, ein sachliches ist, so muss *κάθαρσις* hier therapeutische Ausscheidung bedeuten und *πάθημα* kann nicht die *διάθεσις*, sondern muss die materia peccans selbst, also auf psychischem Gebiete das *πάθος* sein. Auch für den in *τῶν τοιούτων* markirten Unterschied lässt sich anderweitig Rath schaffen; *δι' ἐλέου καὶ φόβου* bezeichnet die Erregung der *πάθη* durch die Tragödie, und die *τοιαῦτα παθήματα* sind die in der Seele bereits vorhandenen, durchs Leben erregten. An die Stelle der Bernaysschen Paraphrase würden wir somit bei medicinischer Deutung zunächst ganz nakt und kahl folgendermassen übersetzen: die Tragödie vollbringt durch Erregung von Mitleid und Furcht die therapeutische Ausscheidung der entsprechenden bereits vorhandenen Affekte.

Hierauf folgt bei Bernays der vortrefflich gearbeitete und höchst verdienstvolle Abschnitt, der die spätern Spuren des verlorenen Abschnittes der Poetik nachweist. Ueber ihn ist schon im ersten Anhange gesprochen. Im letzten Abschnitte stellt er sodann gewissermassen die Genesis der Katharsisidee im Geiste des Aristoteles und ihre Verknüpfung mit seinen sonstigen psychologisch-ethischen Grundanschauungen dar. An den Enthusiasmus, der als das stofflose Urpathos, am heftigsten bestrebt ist, den Menschen ausser sich, aus seinem Bewusstsein heraus zu bringen, schliessen sich am nächsten die beiden am Geschick, am Menschenlose sich entzündenden *πάθη* des Mitleids und der Furcht an. In der Darstellung des Verhältnisses dieser beiden Affekte zu einander ist die bereits von Ed. Müller so trefflich entwickelte Verschiedenheit der tragischen Furcht von der in der Rhetorik geschilderten gewöhnlichen Furcht nicht hervorgehoben. Nur erstere kann sich aus dem Mitleid entwickeln; und sie muss sich daraus entwickeln.

Endlich ist noch zu bedauern, dass er bei Besprechung der Politikstelle nicht genau den von Aristoteles gegebenen Andeutungen gefolgt ist, in denen die Katharsis im engsten Sinne bei den krankhaft Erregten von der bei Allen stattfindenden deutlich unterschieden wird. Er würde dadurch seiner Deutung manchen das Wesen der Sache nicht treffenden Angriff erspart haben; z. B. sie mache die tragische Bühne zu einer Heilanstalt für Gemüthskranke oder zu einer „moralischen Baderstube"; oder den von Teichmüller*), er falle über Lessing her, weil er moralische Besserung zum Endzweck der Kunst mache, während er selbst nur an Stelle des dauernden moralischen Nutzens den vorübergehenden einer zeitweiligen Erleichterung setze.

Diese Ausstellungen werden zur Genüge beweisen, dass trotz der hohen Vortrefflichkeit der Bernaysschen Schrift dennoch das von ihm Vorgetragene nicht ohne Weiteres in allen Punkten mit den aristotelischen Gedanken identificirt werden darf, dass vielmehr auch die Bernayssche Darlegung noch in einigen Punkten der Ergänzung und Berichtigung bedarf.

b. Nach Bernays bis 1863. (Nach Philologus XXI S. 496 ff.)

1. L. Spengel, über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. Aus den Abhandlungen der k. bayr. Akademie d. W. I. Cl. IX. Bd. I. Abth. München, Druck v. J. G. Weiss. 1859.

2. J. Bernays, ein Brief an L. Spengel über die tragische Katharsis bei Aristoteles. Rh. Museum XIV, p. 367—377.

3. L. Spengel, zur tragischen Katharsis des Aristoteles. Rh. Mus. XV, p. 458—462.

4. J. Bernays, zur Katharsisfrage. Rh. Mus. XV, p. 606 f.

5. A. Stahr, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin bei Guttentag, 1859.

6. Carl Zell, in der Einleitung zu Aristoteles Poetik,

*) Arist. Forschungen II. S. 136.

übersetzt von Dr. Christian Walz. 2. Auflage, besorgt von C. Zell. Stuttg. Metzler. 1859.

7. A. Stahr, Aristoteles Poetik, übersetzt und erklärt. Krais und Hoffmann. 1860. Einleitung, p. 27—60.

8. Brandis, Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie. Thl. III, 1: Uebersicht über das aristotelische Lehrgebäude. 1860.

9. F. Ueberweg, über die Katharsisfrage. In Fichte's Zeitschrift für Philosophie XXXVI, (1860), p. 260—291.

10. F. Susemihl, zur Literatur von Aristoteles Poetik. Zweiter Artikel. Jahns Jahrbücher 85. und 86. Band, 6. Heft (1862), p. 395—425.

11. F. Susemihl, die Lehre des Aristoteles vom Wesen der schönen Künste. Vortrag, gehalten in der Aula der Universität zum Winkelmannsfeste den 9. December 1861. 8. Greifswald. 1862.

12. Joseph Liepert, Aristoteles und der Zweck der Kunst. Aus dem Jahresbericht der k. bayer. Studienanstalt zu Passau für 1861 und 62. Passau, Elsässer und Waldbauer. 4. 1862.

13. H. Ulrici, noch ein Wort über die Bedeutung der tragischen Katharsis bei Aristoteles. Fichte's Zeitschrift 43. Bd., 1. Heft (1863), p. 181—184.

14. Phil. Jos. Geyer, Studien über tragische Kunst. I. Die aristotelische Katharsis, erklärt und auf Shakspeare und Sophokles angewandt. Leipzig, T. O. Weigel. 1860.

15. Zeller, die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Zweite Aufl. II, 2, 1862, p. 604 ff.

Bei der Erörterung seit der Bernaysschen Schrift sind hauptsächlich folgende Fragen zur Sprache gekommen:

1. Ist πάϑημα gleichbedeutend mit πάϑος, oder nicht?

2. Heisst τῶν τοιούτων „dieser und dergleichen", oder bloss „dieser"?

3. Ist der Ausdruck κάϑαρσις ein von Aristoteles in diesem Sinne erst geprägter, oder ihm überlieferter Terminus?

4. Ist die darin liegende Metapher auf die medicinische,

religiöse oder allgemeine Bedeutung von κάθαρσις zurückzuführen?

5. Wird mit dem Ausdruck eine ethische, oder eine hedonische Wirkung bezeichnet?

Es war natürlich, dass die von der bisherigen Auffassung gänzlich abweichende Bernayssche Erklärung schon an sich Aufsehen erregte; sie hat aber unseres Erachtens dadurch noch besonders herausfordernd gewirkt, dass der rein exegetisch-historischen Untersuchung eine tendenziöse Beimischung gegeben wurde, und dass die eigene mit Göthes Ausspruch: „Keine Kunst vermag auf Moralität zu wirken" übereinstimmende Ueberzeugung des Verfassers mit einer paradoxen Einseitigkeit aufgestellt und mit einem gewissen Triumphe Aristoteles als Gewährsmann dafür ins Feld geführt wurde. So hat sich denn auch eine nicht gerade erquickliche und resultatreiche Debatte an die Bernayssche Ausführungen angeschlossen und leuchtet aus den Schriften seiner Gegner ausser dem Bemühen, altgewohnte exegetische Ansichten zu stützen, das Bestreben hervor, die unversehens wegdemonstrirte ethische Wirkung der Tragödie zu vertheidigen. Zuerst trat Spengel mit seiner am 8. Mai 1858 in der Akademie zu München gelesenen Abhandlung (1) gegen Bernays auf. Wie sehr seine Ausführung durch den ethischen Gesichtspunkt beherrscht wird, beweist schon der Schlusssatz: „Wenn die Gegenwart das ὠφέλιμον der Poesie wegwirft, so mag es vielleicht der Zukunft vorbehalten bleiben, um sie völlig zu emancipiren und von allen Fesseln zu befreien, auch das ἡδύ aufzuopfern". Aber die Ansicht, dass die Tragödie überhaupt nicht ethisch wirke, wird von Spengel nicht nur als paradox in sich, sondern besonders auch als der Anschauung des gesammten Alterthums widersprechend angegriffen, und so wird die Bernayssche Uebertreibung eine Waffe auch gegen seine exegetischen Resultate; denn was der Anschauung des gesammten Alterthums widerspricht, so argumentirt der Gegner, kann auch Aristoteles nicht gelehrt haben. Gegen den ersten, dritten und vierten Punkt der Bernaysschen Ausführungen führt er philologische Gründe auf; in Beziehung auf den fünften ist seine

eigene Ansicht über die Katharsis diese, die musikalische Katharsis (Polit. VIII, 7) sei „die geistige Beruhigung“ (nämlich als Wirkung der Musik), die zur Ausübung der Werke der Tugend „dem Menschen unumgänglich erforderlich sei“; die tragische Katharsis fasste er als die durch des Zuschauers mitleidige und fürchtende **Theilnahme** vermittelte **Gewöhnung** an sittliches Handeln, **negativ** als eine Reinigung vom ἔλεος „und noch manchem Andern, so dass er keine Gefahr läuft, sondern unbeschadet und gestärkt davonzieht“. Dagegen verwahrte sich nun Bernays: er lässt in seiner Entgegnung (n. 2) zwar die Frage wegen der eigenthümlichen Bedeutung von πάθημα fallen, bringt aber in Bezug auf die übrigen Punkte Wesentliches zur Widerlegung Spengels und zur weiteren Begründung seiner Erklärung bei. Dagegen wird in n. 3 (vom 20. März 1860) und n. 4 (vom 6. Sept. 1860) die Frage in keinem wesentlichen Punkte weitergeführt.

Gehen wir zu **Stahr** (5) über, so tritt auch bei ihm der ethische Gegensatz sehr in den Vordergrund. Nachdem S. 28 Bernays Ansicht von der Katharsis etwas karrikirt dargestellt ist, ruft er aus: „sollte man es glauben, dass eine solche Erklärung in dem Jahrhunderte Hegels möglich sei? dass ein gelehrter und scharfsinniger Mann all seine Gelehrsamkeit und all seinen Scharfsinn darauf verwenden mochte, aus dem Aristoteles eine Ansicht herauszuinterpretiren, vor deren materialistischer Plattheit sich ein Nikolai entsetzen würde?“ u. s. w. Uebrigens findet Stahr für πάθημα eine „dritte“ Bedeutung „Erleidniss“, stimmt mit der Bernaysschen Herleitung der Metapher in κάθαρσις überein, ebenso mit deren Anwendung auf die Musik im Bernaysschen Sinne, wo er aber S. 22 eine ganz ungehörige Erweiterung und Modernisirung der scharf umgränzten musikalischen Katharsis des Aristoteles vornimmt, behauptet ferner auf Grund einer ganz contorten Deutung der Worte Polit. VIII, 7: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον, die tragische Katharsis müsse etwas ganz anderes sein, als die musikalische, und glaubt endlich das Wesen der ersteren aus einigen damit direkt gar nicht zusammenhängenden Sätzen der Poe-

tik, namentlich aus dem „φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας“ cap. 9 so bestimmen zu können, dass die Katharsis des Aristoteles in völliger Uebereinstimmung erscheint mit Hegels „Befreiung des Geistes .... insofern am Ende die Nothwendigkeit dessen, was dem Individuum geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist: erschüttert durch das Loos des Helden, versöhnt in der Sache“. Die von Bernays beigebrachten Zeugnisse der Späteren will auch er, wie Spengel, nicht gelten lassen. Zu diesen Ansichten fügt Stahr später (n. 7) Manches aus Spengel hinzu und geht in der Auffassung des Unterschiedes von πάθημα und πάθος S. 32 Anm. 7, sowie in der Ansicht, dass auch die musikalische Katharsis eine sittliche Wirkung sei S. 32 ff., offen zu Spengel über.

Zell (6) stimmt mit der Bernaysschen Deutung von τῶν τοιούτων überein; in Bezug auf die Katharsis erklärt er sich dahin, dass dies kein von Aristoteles geprägter, sondern von ihm aus dem pythagoräischen und platonischen Sprachgebrauch als bekannt vorausgesetzter Ausdruck sei, und nimmt an, dass Aristoteles in der Politik, wo er die musikalische Katharsis behandelt, wie schon vor ihm die Pythagoräer, mit der Sache auch das Wort von den religiösen Gebräuchen der Beschwichtigung Enthusiastischer entlehnt habe, wobei ihm jedoch auch die medicinische Bedeutung vorgeschwebt zu haben scheine. Die Wirkung selbst gehöre als gewaltsame Heraustreibung der πάθη aus der Seele und dadurch bewirkte Heilung der pathologischen Zustände in das Gebiet der Ethik. Vergl. besonders die resumirende Zusammenfassung S. 66 ff.

Brandis (N. 8) zeigt sich S. 134 geneigt, den Bernaysschen Unterschied zwischen πάθημα und πάθος gelten zu lassen und giebt zu, dass der Ausdruck Katharsis ein von Aristoteles geprägter sei. Ueber den medicinischen Ursprung desselben aber äussert er sich S. 172 zweifelhaft. Er giebt in Beziehung auf die Frage nach dem ethischen oder hedonischen Charakter der Katharsis S. 172 f. zu, dass Aristoteles, der scharf und bestimmt die ethische (praktische) und poietische (künstlerisch bildende) Thätigkeit scheide und dadurch den

Grund zu der erst mehr als zwei Jahrtausende später angebahnten selbständigen Bearbeitung der Aesthetik gelegt habe, unmöglich wiederum die eine mit der andern vermischen, die Normen der einen auf die andere übertragen könne. Dennoch behauptet er S. 166 f., die zu erlangende Erleichterung könne schwerlich in etwas anderem bestehen, als in dem Mittelmaass der Affekte, dem Gleichgewicht zwischen dem Zuviel und Zuwenig, also ganz im Lessingschen Sinne, während er S. 176 wieder gegen Lessing behauptet, zu sittlichen „Fertigkeiten" könne die Kunst nicht führen. Er findet sodann S. 160 die Läuterung in der schon im zweiten Bande ausgeführten Befreiung der Affekte der Furcht und des Mitleids „von den selbstischen Empfindungen unsres Alltagslebens". Also die Affekte sollen von den Empfindungen befreit werden? Dann wird S. 174 von Reinigung und Veredlung der Affekte gesprochen, wodurch mittelbar auch auf Versittlichung der Gesinnung zurückgewirkt werde.

Ueberweg (9) giebt eine Zusammenstellung und Beurtheilung der geäusserten Ansichten, die für Bernays' exegetische Resultate in allen wesentlichen Punkten günstig ausfällt. Jedoch fühlt sich auch Ueberweg gedrungen, für die moralische Wirksamkeit der Tragödie einzustehen und kommt S. 289 zu dem Resultate, dass die ethische Wirkung der Tragödie zwar nicht unter der Katharsis mit einbegriffen, dennoch aber auch nach Aristoteles' Ansicht als vorhanden anzunehmen sei, so dass mithin das Wort Katharsis nicht die gesammte Wirkung der Tragödie ausdrücke. Es ist hierin wenigstens ein Hinweis auf den allein richtigen Weg enthalten, die exegetisch-historische Frage durch vollständige Trennung von den prinzipiellen ethischen oder antiethischen Voraussetzungen einer ruhigen Lösung entgegenzuführen.

Susemihl (10) giebt zu, dass Katharsis ein metaphorischer Terminus sei, sucht aber durch zwei Gründe, auf die wir erst unten näher eingehen können, nachzuweisen, dass die Methapher von der Lustration hergenommen sein müsse. Die musikalische Katharsis betrachtet er als eine „homöopathische Gemüthserleichterung", bei der das heilende Element in dem geregelten der Musik und in der Versetzung „in eine hö-

here allgemeine ideale Sphäre“ liege. Die kathartische Wirkung soll (gegen die ausdrücklichen Worte des Aristot. Polit. VIII, 7) aller Musik beiwohnen. Für die tragische Katharsis hält er an der Brandisschen Ansicht fest, nach der dieselbe in der momentanen Befreiung der beiden πάθη von dem Niedrigselbstischen und bloss Pathologischen in ihnen besteht. Diese Wirkung ist zwar nicht eine direkt ethische, sondern zunächst eine „gesunde hedonische“, die dann aber im Folgenden dem Ethischen soviel als möglich genähert wird, indem in der wiederholten Erhebung jener Affekte zu jenem höhern unselbstischen und unpathologischen Standpunkte durch wiederholtes Anhören kathartischer Tonstücke, durch wiederholtes Anschauen und Lesen von Tragödien eine Art von παιδεία liege. Hiernach sieht man, wie auch nach Susemihl, ebenso wie bei Spengel und Stahr, die tragische Katharsis etwas wesentlich Anderes, als die musikalische ist, indem bei ihr ganz neue Bestimmungen hinzutreten. N. 11, wahrscheinlich auch der Entstehungszeit nach N. 10 benachbart, giebt S. 17—24 dieselben Anschauungen in populärer Form.

Liepert (N. 12) widerspricht Bernays nur in der ersten Frage, stimmt ihm aber in der zweiten, vierten und fünften entschieden bei und bringt ein schätzbares Material zur Widerlegung des Gedankens im Allgemeinen, dass die Kunst sittliche Besserung zum Zweck habe. Mit der vom Verfasser versuchten verflachenden Umdeutung der Katharsis aber, so wie mit einigen andern Abweichungen von Bernays, hat er schwerlich die von ihm geführte Sache gefördert.

Ulrici (N. 13) bietet nur einen ohne eingehende Berücksichtigung des vorhandenen Streitmaterials auf eigene Hand unternommenen Lösungsversuch. Die Katharsis ist ihm „die Reinigung (Befreiung, Lösung) der Seele von eben diesen Gemüthsaffektionen“. Dies und das unter τῶν τοιούτων παθημάτων nur die beiden genannten Affekte verstanden werden können, ist seiner Ansicht nach „durch die Schriften von Bernays, Spengel“ (die hier friedlich nebeneinander figuriren) „und andere gegenwärtig ausser allen Zweifel gesetzt“.

Hier citirt er als seine Quelle den Aufsatz von Ueberweg. Trotzdem aber sollen nun doch wieder die beiden Affekte „durch die tragische Darstellung gereinigt d. h. von der Seele des Zuschauers abgelöst, die Seele durch ihre Lösung erleichtert und resp. geklärt werden“. Bei widersprechender grammatischer Beziehung kommt also doch der gleiche Sinn heraus! Ebenso verfehlt, wie diese Voranstalten, ist dann auch der Lösungsversuch selbst. Die Ulricische Reinigung ist nämlich weiter nichts, als die Verwandlung der Spannung des Zuschauers in eine am Ende des Stückes empfundene „Genugthuung und Befriedigung resp. wohlthuende Wehmuth“.

Geyer (N. 14) gehört eigentlich gar nicht hierher, da er, obgleich sein Buch 1860 erschienen ist, zwar das Buch von Ed. Müller (1834—37), aber nicht die Arbeit von Bernays kennt. Er bezeichnet es kühnlich (S. 6) als das einzige Verdienst Lessings um die Frage, dass er gegen Corneille und Dacier die Beschränkung des *τῶν τοιούτων* auf den Mitleid- und Furchtaffekt geltend gemacht habe. Um die Herleitung des Ausdrucks *κάθαρσις* bekümmert er sich nicht, sondern begnügt sich S. 29 damit, durch Hinweis auf Poet. XIV *ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν* das Wesen der Kartharsis richtig als „das Zustandekommen eines süssen Gefühls“ zu bezeichnen. In Uebereinstimmung damit bekämpft er ausführlich die moralische Fassung Lessings. Damit nun die Katharsis zu Stande komme, muss der Dichter zunächst dem Zuschauer tragische Furcht, d. h. die Besorgniss eines sehr grossen Unglücks für die handelnden Personen einflössen, z. B. in der Antigone, dass der Leichnam gegen Antigone's Wunsch möchte unbeerdigt bleiben, in Romeo und Julie, dass die Liebenden von einander getrennt werden möchten. Tritt dann nachher ein anderes Leid ein, als das gefürchtete, so ist die Furcht gereinigt d. h. beseitigt, und auch das Mitleid wird durch den Gedanken versüsst, dass doch wenigstens jenes grössere Leid ausgeblieben ist*).

*) Auch das 1861 erschienene zweite Heft der Geyerschen „Studien“ mit dem Specialtitel: „Die aristotelische Theorie der Kunst überhaupt und der tragischen insbesondere“ ist ohne wissenschaftlichen Werth.

Zeller (N. 15) erklärt sich über den Ursprung der Metapher, ob aus dem religiösen oder medicinischen Gebrauche, unentschieden (S. 604), giebt dann S. 615 zu, dass die Katharsis nach der Darstellung des Aristoteles eine durch Erregung der Affekte herbeigeführte Beruhigung sei, glaubt dann aber noch besonders hervorheben zu müssen, dass im Sinne des Aristoteles nicht jeder Erregung der Affekte, sondern nur der kunstmässigen eine solche Wirkung zuzuschreiben sei. Wir halten diese Restriction für überflüssig, da Aristoteles ja in der Poetik ausdrücklich die Möglichkeit einer künstlerischen Erregung der Affekte (im Unterschiede von der Erregung durchs Leben selbst) von der Beobachtung der Kunstregeln abhängig macht und andrerseits auch weder die enthusiastische Musik, noch ihre Wirkung auf den Zuhörer ohne die kunstmässige Gebundenheit durch Rhythmus und Harmonie möglich ist.

In der Kürze mögen noch folgende neuere Schriften genannt werden, in denen die Katharsis gelegentlich Erwähnung findet. Brachvogel, theatralische Studien 1863, gesteht S. VII f., dass er von den diese Fragen berührenden Schriften ausser Lessings Dramaturgie nur Stahrs Uebersetzung der Poetik, Rhetorik und Politik benutzt habe und bleibt demgemäss in der Frage selbst S. 14 ff., S. 22 bei der vagsten Wiederholung der Lessingschen Bestimmungen stehen. Reinigen heisse auf das vernünftige Mittelmaass zurückführen und darin stärken: der Furcht- und Mitleidlose soll zur Ueberzeugung von der Nothwendigkeit der beiden Affekte, der zu viel Furcht und Mitleid Hegende zu der Ueberzeugung gebracht werden, dass dies Uebermaass auch nicht vor dem Verhängniss schütze. — G. Freytag, die Technik des Dramas 1863, erwähnt S. 76 mit hohem Lobe die Bernayssche Arbeit, erklärt sich dann aber S. 77 f. doch etwas unbestimmt und mit ungenügender Würdigung der Bernaysschen Auslegungsresultate über die Wirkung der Tragödie. „Das freie Wohlgefühl nach grossen Aufregungen ist genau das, was bei dem modernen Drama der Katharsis des Aristoteles entspricht". — A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Band I, 1862, erklärt, ohne Bernays

zu erwähnen, S. 342 die Katharsis für die Reinigung oder richtiger Entlastung der Seele und führt den Ausdruck auf die medicinische Bedeutung des Wortes zurück, erweitert dann aber den Begriff der musikalischen Katharsis in Stahrscher Weise, indem er sie auf Leid und Kummer, so wie auf Kampflust anwendet.

c. Seit 1863. (Nach Philologus XXVII, S. 689 ff.)

1. Otto Marbach, Dramaturgie des Aristoteles. 8. Leipzig 1861.

2. Meyer, Aristoteles und die Kunst. Schwerin 1864. Gymnasialprogramm.

3. J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas. I. Band. Leipzig 1865. (Ueber die Katharsis handelt S. 12—86).

4. Gerh. Zillgenz, Aristoteles und das deutsche Drama. Eine gekrönte Preisschrift. 8. Würzburg 1865. 155 S.

5. F. Susemihl, Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch und deutsch mit sacherklärenden Anmerkungen. Leipzig W. Engelmann. 1865.

6. P. Graf Yorck v. Wartenburg, die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophocles. gr. 8. Berlin 1866.

7. Ch. Thurot, Recension der Yorkschen Schrift in Revue critique von 1867 N. 3, S. 38—40.

8. Ueberweg, die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst, in Fichte's Zeitschrift für Philosophie Bd. 50, 1 (1867), S. 16—38.

9. H. Bonitz, Aristotelische Studien. V. Ueber πάθος und πάθημα im Aristotelischen Sprachgebrauche. Wien. (Aus den Berichten der Akademie) 1867. 55 S.

10. F. Susemihl, zur Literatur von Aristoteles Poetik. Vierter und fünfter Artikel; in Jahns Jahrbüchern 1867, S. 221—236 und S. 827—846.

11. Adolf Silberstein, die Katharsis des Aristoteles. Aesthetisch-kritische Untersuchung. Aus der neuen allgemeinen Zeitschrift für Theater und Musik. Nr. 29 ff. Leipzig 1867.

12. Aesthetiken von **Eckardt** und **Kirchmann**.

Ob die Schrift von **Marbach** (1) eine Analyse verdient, kann schon deshalb zweifelhaft erscheinen, weil sie, obschon 1861 erschienen, sowohl die 1857 erschienene Schrift von Bernays, als auch die damals bereits veröffentlichten Begutachtungen derselben von Spengel, Ueberweg, Stahr und Brandis und nicht minder die ganze vor der Bernaysschen Schrift liegende Literatur vollständig ignorirt. Der von ihm an die Spitze gestellte Grundsatz, dass nur eine nähere Bekanntschaft mit der gesammten Philosophie des Aristoteles ein richtiges Verständniss der Poetik ermögliche, ist ohne Zweifel richtig, doch macht er von diesem Grundsatz eine falsche Anwendung, indem er sich bemüht, die vorkommenden Begriffe durch Heranziehung anderer Stellen jedesmal zu einer mysteriösen Tiefe umzudeuten. So gleich S. 5 die *μίμησις* auf Grund von Eth. Nicom. VI, 4, so S. 38 die in der Rhetorik definirte Furcht, die als „Gottesfurcht" oder „Götterfurcht" figurirt. Die *ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν μέλη* 1342, 9 sind natürlich, allen neuern Erklärern zum Trotz, die Seele **heiligende** Weisen (S. 34), und das Wesen der *ἡδονή* besteht darin, „dass der Mensch wahrhaft zu sich selbst kommt und sich bei sich selbst heimisch fühlt, dass er in seiner ihm eigenthümlichen Natur Frieden sucht und findet", S. 36. Die diese *ἡδονή* herbeiführende Katharsis wird im Sinne der Lustration dahin bestimmt, dass durch sie der Befleckte „zur Ruhe in sich selbst gelangen" soll, S. 37. Noch sublimer aber gestaltet sich die *ἡδονή* S. 39 durch Heranziehung von Eth. Nic. X, 7, wo als die wahre Glückseligkeit des Menschen das Leben nach dem *νοῦς*, dem Göttlichen in uns, hingestellt wird. Dies ist nun eben das „wahre Selbst", zu dem wir zu kommen haben. Hiernach ist denn auch die Katharsis nichts Geringeres, als „eine Reinigung des Göttlichen im Menschen von dem Endlichen". Eigenthümlich ist jedenfalls diese Art, mit der als Lustration gefassten Katharsis die *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie zu verbinden.

Während somit die *κάθαρσις* bereits fix und fertig erklärt ist, sind die *παθήματα*, die doch ihr sie specialisirendes Objekt sind, vollständig im Rückstande geblieben. Nach ihnen

sieht sich denn Marbach S. 44 endlich um und erklärt τὰ τοιαῦτα παθήματα als „alle" mit Furcht und Mitleid zu derselben Klasse gehörigen πάθη, die von angenehmer oder unangenehmer Empfindung begleiteten Affekte": das heisst also, sämmtliche πάθη, die „angenehmen" wie die „schmerzhaften", S. 45, sind Objekt der tragischen Katharsis, und wir sind glücklich wieder jenseits Lessing beim seligen Corneille angelangt! Ebenso soll sich auch die musikalische Katharsis auf alle πάθη beziehen. Die für diese zwei Behauptungen angeführten vier Stellen beweisen gar nichts und haben zum Theil gar nichts mit der Frage zu thun.

Die κάθαρσις τῶν παθημάτων nun endlich ist nach den Ausführungen von S. 46 an, wie bei Stahr, ein begrifflicher Akt, indem der Mensch zu der Erkenntniss von der innern göttlichen Nothwendigkeit der Geschicke erhoben, und so zu dem göttlichen νοῦς in ihm selbst gebracht wird, welche Erkenntniss denn auch (S. 47) ein angenehmes Gefühl erregt. Diese Erkenntniss einer höhern Nothwendigkeit der Geschicke ist insofern eine Reinigung der Affekte, als jetzt „der Seele das Böse und Schlechte unangenehm, das Gute und Edle aber angenehm ist (S. 48). Wo da die Affekte bleiben, ist dunkel, da die „Reinigung" sich doch nur auf die Gefühle des Angenehmen und Unangenehmen bezieht.

Meyer (2) zeigt sich als Anhänger der Bernays gegenüber besonders von Spengel vertretenen sittlichen Wirkung der Kunst und wendet sich besonders gegen den allgemeinen Theil der Liepertschen Schrift, gegen den Erweis, dass der Zweck der Kunst überhaupt das Vergnügen sei.

Klein (3) trägt seine Gedanken nicht in der Form des wissenschaftlichen Beweises, sondern in einem Schwall von himmelstürmenden Phrasen und im Wesentlichen ohne Begründung vor, in einer Art von ἐνθουσιασμός, der auf empfängliche Gemüther vielleicht selbst geeignet ist, kathartisch zu wirken. Darnach ist denn auch der Inhalt. Während er S. 15 Lessing preist, der in der Dramaturgie die „Wahlverwandtschaft" von Furcht und Mitleid am scharfsinnigsten erörtert habe, macht er dennoch gegen Lessing S. 16 die tragische

Person zum Gégenstande der Furcht. Die τοιαῦτα παθήματα sind nach S. 15 alle übrigen ausser Furcht und Mitleid. Was er unter κάθαρσις versteht, möge man bei ihm selbst S. 12 f. nachlesen, ebenso all die Phantasien, die er daran weiter anknüpft bis S. 82, wo er resümirend erklärt, er habe nachzuweisen versucht, „wie aus der Läuterungsidee hervor, soweit die Ueberlieferungen zurückreichen, sich die mimisch dramatische Vorstellung entwickelt, von den ersten Anfängen in den ägyptischen Mysterien bis auf Thespis herab, in den griechischen Geheimweihen, mit denen wie man weiss, auch Aeschylos in Verbindung steht, dessen Vater bei den eleusinischen Mysterien einen heiligen Dienst versah". Er glaubt somit aus seiner „Erörterung die Folgerung ziehen zu dürfen, dass das Drama in Ursprung, Idee und Wesen ein Sühnopferspiel bei allen Völkern sei und zu allen Zeiten diese Wesenseigenschaft bewahren müsse". Auf den zwischenliegenden Seiten, die wie Kreuzersche Symbolik oder Schellingsche Naturphilosophie anmuthen, kommt er unter andern auf Empedokles (S. 19), auf Bakis und Melampus (S. 23), auf das ägyptische Todtenbuch (S. 24 ff.), auf die Divina Comedia (S. 36) sowie auf die Pythagoräer und Neuplatoniker zu sprechen. Eine besondere Rüge verdient, dass er Bernays, auf dessen platt materialistische Auffassung er glaubt vornehm herabsehen zu dürfen, verunglimpft und in wenig anständiger Weise grob abfertigt, ohne dessen philologische Beweisführung eines Wortes zu würdigen (S. 20—22, S. 70 f., S. 81): das von Bernays, in dem er einen Vertreter „des grobsinnlichen, bis zum Ekel frivolen Kunstbegriffs von gestern" ahnt, methodisch gewonnene Auslegungsresultat ist ihm nur eine feindselige Tendenz, gegen die er polternd losfährt. Dabei hat er, wenn er z. B. S. 21 fragt: ist denn aber „auslassen" schon „reinigen"? Bernays absolut nicht verstanden, und neben diesem Nichtverstehen geht auf derselben Seite absichtliche Verdrehung.

Aus der sehr umfangreichen Abhandlung von Zillgenz (4) kann hier ebenfalls nur das in Beziehung auf die Katharsis Streitige hervorgehoben werden. Zillgenz fasst S. 85 f.

trotz Lessing und Bernays die tragische Furcht leider wieder als Furcht für den tragischen Helden und citirt zur Begründung dieser Ansicht Geyer. Er erörtert sodann S. 89 ff. eingehend die Worte τῶν τοιούτων, die er nicht ohne Weiteres mit Bernays gleich τούτων fassen zu können erklärt, aber doch „enger als Lessing (S. 94)" auf die „verschiedenen furchtsamen und mitleidigen Empfindungen" einschränken will. Diese Auffassung des immerhin nicht anstossfreien Ausdrucks würde sich ohne Zweifel sehr empfehlen, wenn nur erwiesen werden könnte, dass Aristoteles, ähnlich wie Mendelssohn in dem Citate bei Lessing (Dramaturgie Stück 74 a. e.) in Bezug auf das Mitleid ausführt, solche Nuancen der beiden πάθη wirklich statuirt hätte. Er übersetzt schliesslich S. 95 „der derartigen". Indem er sodann S. 95 f. versucht, diese „derartigen" πάθη im Einzelnen festzustellen, wird er durch einen bedenklichen Irrthum verleitet, den Kreis derselben noch weiter auszudehnen. Er glaubt nämlich die Stelle Poet. 19, 1456, 38, wo Aristoteles in Bezug auf die διάνοια in der Tragödie auf die Rhetorik verweist und erklärt, die Reden der Tragödie fielen unter dasselbe Gesetz, wie die Reden überhaupt und hätten wie diese das ἀποδεικνύναι, das λύειν und das πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα zum Zweck, auf die Wirkung der Tragödie selbst beziehen zu müssen, so dass Aristoteles hier, „die durch das Trauerspiel zu bewirkenden Empfindungen" aufzähle. Er verwechselt also die tragische Wirkung, die in erster Linie durch den μῦθος erreicht wird, mit der rhetorischen der einzelnen Reden der handelnden Personen. Glücklicherweise vermeidet er durch eine erfreuliche Inconsequenz noch das Unglück, wieder sämmtlichen πάθη die Thür zur Tragödie zu öffnen, indem er ohne ersichtlichen Grund das ὅσα τοιαῦτα bei Seite lässt und sich ausser ἔλεος und φόβος mit der ὀργή begnügt (S. 95 f., vergl. S. 127 und S. 146).

Die Bernayssche Erklärung der κάθαρσις erwähnt Zillgenz schon S. 101 ff. billigend; namentlich hat das Resultat, der Ausschluss einer direkt ethischen Wirkung, seinen Beifall

Auch spricht er sich S. 125 f. entschieden für die Entladungstheorie aus; doch hat er das Wesen dieser Entladung d. h. eben der κάθαρσις, schliesslich nicht in der wünschenswerthen Schärfe gefasst, wenn er S. 128 resumirend bemerkt: „Indem aber das Trauerspiel eine Entladung der derartigen Gefühle bewirkt, geniessen wir ein tiefes Gefühl der Wehmuth und der mit ihr gepaarten Lust", sodann die ἡδονή der Tragödie als „wehmüthiges Lustgefühl" bezeichnet. Aehnlich S. 147. Nicht in der Abdämpfung der beiden πάθη zu einer gewissen Wehmuth, sondern lediglich in ihrer kräftigen, gewissermassen gymnastischen Sollicitation liegt die ἡδονή der Tragödie begründet*).

Die Ausgabe der Poetik von Susemihl (5) gehört nur insofern hierher, als auch sie in der Einleitung eine Darlegung der Ansichten des Herausgebers über die Katharsis bietet. Nach einer allgemeinen Würdigung der aristotelischen Poetik in Rücksicht auf ihre ästhetische Bedeutung geht er S. 29 speciell auf die Frage nach der Bedeutung der tragischen Katharsis über. Er giebt zu, dass „Bernays unwiderleglich gezeigt hat, dass Katharsis in diesem ästhetischen Sinne, wenigstens in dieser Ausdehnung, ein erst von Aristoteles gefundener und festgestellter Begriff" sei (S. 35). Freilich behauptet er S. 36, dass „wahrscheinlich" schon jenes uralte priesterliche Heilverfahren beim κορυβαντιασμός, aus dem Aristoteles „durch analogische Erweiterung" seinen Begriff der Katharsis bilde, schon Katharsis der korybantisch Verzückten genannt worden sei. An dieses problematische „wahrscheinlich" schliesst sich dann die noch gewagtere Behauptung an, dass schon in dieser supponirten Bezeichnung „die beiden speciellen Bedeutungen, welche das Wort Katharsis ebenso wie unser deutsches „Reinigung" hat, nämlich die ärztliche und priesterliche, die medicinische und die religiöse" zusammengeflossen seien. Liegt hierin eine Verwischung der von Bernays gezogenen scharfen Linien, so bezeichnet Susemihl S. 37 auch in Bezug auf die Frage, ob auch die zu wenig Furchtsamen und Mitleidigen

*) Zu vergl. die gründliche und belehrende Beurtheilung dieser Schrift durch Ed. Müller, Jahrbücher für Philologie 1870, Heft 2, 4 und 6.

von diesem Heileffekt berührt werden, seinen Standpunkt, in Gemeinschaft mit dem Ed. Müllers, Brandis und Zellers als einen zwischen Lessing und Bernays vermittelnden.

Der in der Katharsis enthaltene tragische Genuss besteht nach Susemihl nicht etwa in dem Sichausleben des πάθος, sondern nach S. 38 „in dem Aufgehenlassen des eigenen kleinen Leides in dem Leiden der ganzen Menschheit, in der Erweiterung unsres Selbst zu ihrem Selbst, in dieser geniessenden Selbstentäusserung, welche eine geniessende bleibt, weil das Bewusstsein der Illusion dabei noch immer rege genug bleibt“. Hierzu stimmt der Ausdruck S. 37, dass „beiden Affekten“ in der Tragödie „das Beklemmende und Bedrückende, welches sie in ihrer Beziehung auf unsre persönlichen Lebensverhältnisse an sich tragen, dieser Stachel des Niedrigselbstischen abgestreift (sic!) wird“ und S. 39 „dass, so lange die tragische Empfindung in uns dauert, für die gemeine Furcht und das gemeine Mitleid in unsrer Seele kein Raum ist, dass also die gleichnamigen tragischen Affekte eine stärkere Macht sind und so in der That reinigend für diese Frist auf sie wirken“, woran sich dann wieder der Satz S. 40 anreiht: „Ob aber nicht Aristoteles zugestanden haben würde, dass eine häufigere Wiederholung dieser Eindrücke zu der Gewöhnung an ein solches Verhalten, an ein Ansehen der Furcht und des Mitleids von einem höhern Standpunkte, als dem Niedrigselbstischen ihr Theil beitragen könne, darüber wollen wir nicht rechten“. Und so ist dann glücklich wieder das prächtig-wilde pathologische Gewitter der aristotelischen Katharsis in ein zahmes moralisches Wetterleuchten umgewandelt! Schon der positiv-selbstische, in der Furcht für uns selbst wurzelnde Charakter des aristotelischen Mitleids, mehr noch aber die scharfe, richtige Auffassung der pathischen Katharsis lässt diese Auffassung als unhaltbar erscheinen *).

Die Abhandlung des Grafen York von Wartenburg (6) verdankt laut der Vorrede „ihre Entstehung der dem Verfasser von der Ober-Examinations-Commission für die Prüfung

*) Auch in der zweiten, 1874 erschienenen Auflage dieser Schrift bleibt Susemihl im Wesentlichen bei dieser Auffassung stehen.

zu den höhern Verwaltungsämtern gestellten Aufgabe: an einer sophokleischen Tragödie zu entwickeln, wie sie geeignet ist, nach Aristoteles kathartisch zu wirken". Ein überraschendes Thema für eine cameralistische Prüfungsarbeit und ein interessantes Zeugniss für die Weite und Tiefe der dort geforderten allgemeinen Bildung! Es liefert der Verfasser S. 7—14 nun wirklich eine klare Darstellung und treffende Kritik der Ansichten besonders von Lessing, Göthe, Raumer, E. Müller, Brandis, Bernhardy und Zeller, bei der wir nur als gänzlich verfehlt den Passus bezeichnen müssen, wo S. 11 in der Polemik gegen Müller die Beweiskraft der aristotelischen Stellen entkräftet werden soll, nach denen die Katharsis identisch ist mit der ἀπ' ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή. Nach einer ganz kurzen Darstellung der durch die Schrift von Bernays erregten Controverse bezeichnet er S. 16 als bleibenden Gewinn der Bernaysschen Schrift die Hebung des Zweifels (?), „ob die Affektionen oder der darunter leidende Mensch das Objekt der Reinigung sei", indem der zweite Theil dieser Antithese als richtig erwiesen sei, so wie ferner die Fassung von τοιούτων solcher = dieser und die „feinsinnige Distinction zwischen πάθημα Affektion und πάθος Affekt", und resumirt dann S. 17 das Bisherige dahin, dass sich eine fünffache Auffassung des aristotelischen Terminus geltend gemacht habe, „als moralische Besserung, als Lustration, in hedonischem Sinne, als ein bestimmter Zustand der Intelligenz, endlich als rein pathologischer Vorgang" und geht darauf S. 18 gemäss dem ihm gestellten Thema zu dem Versuch über, gänzlich unbeirrt von einer dieser Auffassungen aus der antiken Tragödie selbst das Wesen der Katharsis zu erkennen. Er wählt zu diesem Zwecke den Oedipus Koloneus, geht aber zunächst zurück auf die Entstehung der Tragödie aus dem Dionysos-Cult. Aus der seligen paradiesischen Einheit zwischen Gottesbewusstsein und Selbstbewusstsein, wie sie die epische Zeit zeigt, entwickelt sich ein Conflikt zwischen beiden und aus der Unzulänglichkeit der antiken Gottesidee gegenüber dem entwickelten Selbstbewusstsein erwächst der Glaube an das Fatum. „Die Schicksalsidee ist das tragische Ende des Heidenthums" S. 21. Eine

Reaktion gegen diese Entwicklung bildet sodann der Dionysos-Cult, der dem tiefen Schmerz dieses Zustandes des Bewusstseins die Ekstase, als die Ertödtung des Selbstbewusstseins entgegenstellt. Auf diesem Boden erwächst als ein Naturprodukt die griechische Tragödie, deren Wirkung nicht die volle Bewusstlosigkeit, sondern, indem das Bewusstsein, wenn auch nur als verschwindendes Moment, festgehalten wird (S. 23), eine Einschläferung ist. In diesem Sinne werden die aristotelischen Worte dahin gedeutet, dass die Tragödie „R e i n i g u n g von Mitleid und Furcht durch Erregung dieser Affektionen bewirke“. Die Reinigung erscheint also jetzt in einem neuen, sechsten Sinne, = Befreiung durch eine Art von Betäubung. Die Katharsis ist vollendet, wenn „in dem ekstatischen Selbstvergessen die zum höchsten gesteigerten Affekte untergehen“ und „die von dem geistreichen Bernays gefundene pathologische Bedeutung in diesem umfassenden, über das Bereich der Einzelheit und Zufälligkeit erhobenen Sinne ist die Lösung des Räthsels von der Katharsis“ (S. 24.) Die medicinische Bedeutung von Katharsis ist für diese Auffassung ganz unnöthig, *κάθαρσις* heisst Befreiung von, *δι' ἐλέου καὶ φόβου* bezeichnet die ekstatische Erregung der betreffenden *πάθη* bis zur Verdunkelung des Selbstbewusstseins und die *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie besteht statt in dem gymnastischen Ausringen der Empfindung in der ekstatischen Einschläferung von Bewusstsein und Empfindung. Hat nun gleichwohl diese geistvoll und in schöner Form durchgeführte Auffassung in der vollen Betonung des pathisch-ekstatischen Moments eine wesentliche Verwandtschaft mit der Bernaysschen Auffassung, so verdient demgemäss auch die von den aufgestellten Gesichtspunkten aus gegebene Analyse des Oedipus Koloneus, wenn sie auch bisweilen etwas überschwänglich und gesucht, alle Beachtung. Die von dem Verfasser gewählte und als die einzig richtige angepriesene Methode der Untersuchung, die Entwicklung der Katharsis aus der griechischen Tragödie selbst könnte als selbständiger Nebenbeweis unzweifelhaft eine Bedeutung haben, wenn nicht e i n e Tragödie, sondern die allen griechischen Tragödien gemeinsamen wesentlichen Charakter-

züge entwickelt würden. Auch das Zurückgehen auf den Dionysos-Cult kann die pathologische Auffassung der Katharsis nicht ganz verwerfen, obwohl in Bezug auf die Ausbeutung dieses Zusammenhangs bei Yorck Susemihl richtig urtheilt: Das Huhn ist zwar aus dem Ei entsprungen, aber man soll nicht bei dem erwachsenen Huhn noch nach der Eierschale suchen. Der Zusammenhang der Tragödie mit dem Dionysos-Cult ist durch den Dithyrambos vermittelt, auf dessen Grundstimmung sich deshalb eine solche Untersuchung richten muss.

An der Recension des französischen Aristotelikers (7) ist zunächst interessant das Erstaunen über das von einer Examinationscommission für höhere Verwaltungsämter gestellte Thema und die von einem Edelmann gegebene Bearbeitung desselben, mit dem sich eine bereitwillige Anerkennung der französischen Inferiorität verbindet. Dagegen sucht Thurot offenbar in nationalem Interesse Bernays' Verdienst gegen das Weils zu schmälern. „Le mémoire de M. Weil, publié en 1848 au milieu du tumulte des révolutions n'appela par l'attention. Bernays retrouva cette explication sans connaître le travail de son dévancier."

Thurot selbst verhält sich kritisch und skeptisch. „On a assez de données pour se faire une opinion, mais pas assez pour la démontrer aux autres." Die musikalische Katharsis ist er geneigt im Bernaysschen Sinne zu acceptiren und verhält sich ablehnend gegen Zeller, der das Beruhigende in dem Rhythmisch-Harmonischen der Kunst sucht. In Beziehung auf die tragische Katharsis betrachtet er es als wahrscheinlich, aber nicht erweisbar, dass sie in ihren Grundzügen mit der musikalischen als identisch zu fassen sei. Nach einem kurzen Referat über die Schrift von Yorck urtheilt er: Aristote aurait eu, je crois, de la peine à reconnaître là sa purgation; et je doute que Sophocle ait cherché de semblables effets." Es möge hier gleich angeschlossen werden eine andre Recension der Yorckschen Schrift im literarischen Centralblatt 1868, Nr. 36, S. 963, die, wie es dem Centralblatt zuweilen passirt, recht oberflächlich und nichtssagend ist. „Ein Versuch, die bekannte Ber-

naysche Erklärung der Katharsis an dem Oedipus auf Kolonos zu entwickeln", so beginnt sie und erklärt weiter die Yorcksche Katharsis für einen „ästhetischen Rausch", „eine Kunsttrunkenheit", während doch in der That die Bewusstlosigkeit in Folge übermässigen Weingenusses und das Erfülltsein des Bewusstseins vom Inhalte eines Kunstwerks etwas wesentlich Verschiedenes sei. Die tiefe psychologisch-religiöse Grundlage der Yorckschen Auffassung wird hier in einen modern-banalen Kunstgenuss verkehrt.

Ueberweg (8) steht entschieden auf Bernays' Seite, indem er S. 23 erklärt, dass „nach dem unmittelbaren Eindruck" der Politikstelle die Katharsis in der Beruhigung bestehen müsse, die eintritt, „nachdem das Gefühl zu seiner vollen Aeusserung gelangt ist, also in der das Gemüth erleichternden zeitweiligen Befreiung von dem Affekte vermöge der Aeusserung selbst". Zwar denkt er sich im Ganzen den Vorgang etwas kühl, wenn er ihn bezeichnet als „nach dem Ablauf des Gefühls eingetretene Beruhigung" (S. 24) oder ihn vergleicht mit der normalen Befriedigung des Nahrungsbedürfnisses (S. 33), aber er kann sich doch auch dafür auf Aristoteles berufen, der ja seine Katharsis auch auf alle schliesslich sich erstrecken lässt. Von seiner schwankenden Auffassung der Grundbedeutung der Katharsis (S. 24) und seiner unrichtigen Beziehung der tragischen Furcht (S. 31) wird weiter unten die Rede sein. Als Objekt der Katharsis ist er geneigt, statt mit Bernays die bleibende Gemüthsdisposition, die erregten Gefühle selbst anzunehmen (S. 24). Die ganze Darlegung hat dadurch etwas Ueberzeugendes, dass sie auf der breiten Grundlage der klar erfassten aristotelischen Kunstanschauungen in ihrer Totalität ruht, wenn auch einige Male-Grundsätze, die Aristoteles ausdrücklich nur für die Musik aufstellt, ohne Weiteres auf alle Kunst übertragen werden, so besonders, wo S. 20 von der sittlichen Bildung durch die Kunst die Rede ist*).

Bonitz (9) stellt sich in der Katharsisfrage im Allgemeinen nicht in so ausgesprochener Weise auf Bernays' Seite, wie

*) Zu vergl. auch seine Uebersetzung der Poetik (Berlin 1869) S. 9 und 58 f.

dies von den Aristotelikern z. B. Vahlen in den Symbola philologorum Bonnens. I, S. 180 oder auch Torstrik Philol. XIX, S. 541 gethan hat. Wenn er jedoch in seinen Schlussbemerkungen S. 53 ff. zwar erklärt, weder vertheidigend noch ergänzend den wesentlichen Inhalt der Bernaysschen Abhandlung berühren zu wollen, dennoch aber nachweist, dass das von ihm gewonnene Resultat in Bezug auf *πάθος* und *πάθημα* die Auffassung von Bernays nicht beeinträchtige, so lässt er darnach doch wenigstens vermuthen, dass er keine ungünstige Stellung zu dieser Auffassung einnimmt.

Die Untersuchung selbst beruht auf einem „Material von aristotelischen Stellen, das zwar nicht zum Behufe dieser speciellen Frage noch auf Anlass der Bernaysschen Abhandlung, sondern bei Gelegenheit einer allgemeinen lexicalischen Arbeit und zum grossen Theile vor dem Erscheinen der Bernaysschen Abhandlung gesammelt ist“; jedoch beansprucht der Verfasser wenigstens in Bezug auf die verschiedenen Modificationen des Gebrauchs Vollständigkeit (S. 17). Das Resultat seiner Untersuchung ist, dass jede Berechtigung verschwindet, in der Poetikstelle den *παθήματα* einen von *πάθη* unterschiedenen Sinn zuzuschreiben (S. 49 f.) und es wird somit auch von lexicalischer Seite die von mir (vergl. S. 296) auf Grund des Objectsverhältnisses zur *κάθαρσις* als nothwendig behauptete Bedeutung von *παθήματα* = aktuelle *πάθη* gerechtfertigt.

In dem ersten der beiden unter Nr. 10 angeführten Artikel bespricht Susemihl hauptsächlich die Schriften von Yorck und Liepert. In der Hauptfrage nach dem Wesen der Katharsis als der Ursache des tragischen Kunstgenusses kommt Susemihl auf seine oben charakterisirte Ansicht von der Ursache dieser *ἡδονή* zurück, indem er allerdings „in jedem Sichauslassen der Affekte schon an sich eine Gemüthserleichterung und daher auch ein Wohlgefühl“ findet, dennoch aber in der „Regellosigkeit und niedrigselbstischen Beschränktheit“ eines Affekts „das Peinvolle und Bedrückende“ desselben erkennt. Durch die künstliche Erregung des „in geregelterer und maassvollerer, universellerer und uneigensüchtigerer Form hervorge-

brachte Sichausleben“ werde somit eine „Umwandlung aus Unlust- in Lustempfindungen“ bewirkt (S. 227).

Der fünfte Artikel gehört nur insofern hierher, als er eine Besprechung der Schriften von Silberstein, Zillgens und Bonitz enthält. Wenn in ihm geglaubt wird, aus dem von Bonitz gewonnenen Resultate dürfe die Folgerung gezogen werden, dass mit dem Wegfall des Unterschiedes von πάθος und πάθημα die Entladungstheorie fallen und seine eigene Auffassung der Katharsis an die Stelle treten müsse, so glaube ich durch meine eigenen Ausführungen diese Ansicht widerlegt zu haben.

Silberstein (11) hat sich die eben so unfruchtbare, wie unerquickliche Aufgabe gestellt, nicht etwa nur zu den bisher vorhandenen Auffassungen der Katharsis eine neue hinzuzufügen — darauf ist man ja beim Erscheinen einer neuen Abhandlung über die Katharsis sofort resignirt und gefasst —, sondern geradezu die gemeinsame Basis, auf der sich bei allem Auseinandergehen der Ansichten denn doch die bisherige Controverse immer bewegt hat, nämlich die Annahme, dass für Aristoteles die Katharsis, was auch immer diese sei, das Wesentliche der Tragödie sei, über den Haufen zu werfen. Das eigentliche Endziel seiner Deduktion ist, Aristoteles in Einklang zu bringen mit dem, was G. Freytag in der Technik des Dramas in ziemlich vager Weise als die der Katharsis entsprechende Wirkung des modernen Dramas bezeichnet, nämlich „das Herausheben aus den Stimmungen des Tages, das freie Wohlgefühl nach grossen Aufregungen“. Als den eigentlichen Grund dieses Wohlgefühls und dieser Erhebung bezeichnet Freytag, dass „eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, auch den nachschaffenden Hörer erfüllt“ (S. 53 ff.). Als Beweis für diese Gedankenharmonie zwischen Aristoteles und Freytag führt er dann zunächst die bekannte, bisher meist auf die Katharsis bezogene Stelle Poet. 14 an, wo von der ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή als der οἰκεία ἡδονή der Tragödie die Rede ist und combinirt hiermit die Stellen Cap. 4, wo von der natürlichen Freude des Menschen am Nachahmen und an dem Nachgeahmten die Rede ist, welche letztere auf der Freude am Lernen und Erkennen

beruhe. Es ist nun ja freilich nicht zu leugnen, dass diese Freude am Wiedererkennen des aus der Wirklichkeit her Bekannten in den Nachbildungen der Kunst sowohl nach der allgemeinen Erfahrung, als auch nach der Ansicht des Aristoteles ein primitives Moment, gewissermassen eine vermittelnde conditio sine qua non alles Kunstgenusses bildet; andrerseits aber ist darauf aufmerksam zu machen, dass Aristoteles in Cap. 4 lediglich darauf ausgeht, die Entstehung der Dichtkunst aus den Eigenschaften der Menschennatur überhaupt, zu erklären, nicht aber Normen für ihr zur höchsten Blüthe entfaltetes Wesen aufzustellen. Diese Ursachen der Entstehung sind zwei, erstens der Nachahmungstrieb, zweitens der natürliche Trieb zum *λόγος*, zur *ἁρμονία* und zum *ῥυθμός*.

Bei näherer Betrachtung nun zeigt sich aber gleich eine Differenz zwischen Freytag und Silberstein, indem ersterer eben in jenem „freien Wohlgefühl“ das moderne Correlat der Katharsis erblickt, letzterer aber neben dieser „absolut ästhetischen“ Wirkung der Katharsis eine Sonderstellung als einer secundären Wirkung der Tragödie nach Aristoteles Lehre anweisen will. Diese Unwesentlichkeit der Katharsis für das aristotelische Denken nun sucht er gleich anfangs zu erweisen, indem er behauptet, 1) die Definition der Tragödie Cap. 6 sei keine strikte, sondern nur eine provisorische (S. 17 f.), weil Aristoteles ausdrücklich bemerke, diesen *ὅρος τῆς οὐσίας ἐκ τῶν εἰρημένων* entnehmen zu wollen, von der Katharsis aber vorher noch nicht die Rede gewesen sei; 2) eine Ausführung über die Katharsis sei in der Poetik nicht ausgefallen, weil Aristoteles trotz seiner Versicherung in der Politikstelle, jetzt nur *ἁπλῶς* darüber reden zu wollen, dennoch unmittelbar darauf so weitläufig darüber werde, dass eine weitere Erörterung dieses ihm selbst uninteressanten Begriffes in der Poetik ihm nachher selbst überflüssig erschienen sei. Die Kraft dieses zweiten Arguments liegt in der Annahme, dass Aristoteles das Gegentheil von dem gethan habe, was er sage, die des ersten in einer übermässigen Pressung der Worte *ἐκ τῶν εἰρημένων*, als ob nothwendig der ganze hier auftretende *ὅρος τῆς οὐσίας* bereits *ἐκ τῶν εἰρημένων* sich ergeben müsse.

Das Wesen dieser zu sekundärer Bedeutung herabgedrückten Katharsis besteht nun nach Silberstein näher darin, dass die „tragischen Affekte“ nämlich Furcht und Mitleid, durch das musikalische Element in der Tragödie eine Ableitung erfahren (S. 63). Die Hauptstütze für diese paradoxe Ansicht bildet ein sehr starkes Missverständniss der Politikstelle, das nirgends begründet wird, sondern sich nur so en passant gelegentlich bemerkbar macht. Es heisst nämlich S. 63, dass „nach jener Stelle die Affekte des Mitleids und der Furcht durch kathartische Musik abgeleitet werden“. Freilich, wenn dies durch Musik geschieht, so haben alle bisherigen Ausleger in der trostlosesten Irre gewandelt, und Silberstein allein hat endlich den Irrwahn zerstreut! Ein ferneres, bereits durch Susemihl in seiner Unhaltbarkeit beleuchtetes Argument wird gewonnen durch conjekturalkritische Behandlung der Definition der Tragödie. Es entgeht nämlich dem Verfasser, dass das durch Lessing bekannte ἀλλά vor δι' ἐλέου sich in keiner Handschrift findet und er conjicirt daher ἄξι' aus ἀλλὰ δι' und liest: δρώντων (καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας) ἄξι' ἐλέου καὶ φόβου, περαίνουσα κτλ. Es ist klar, dass durch Wegschaffung des δι' ἐλέου καὶ φόβου die ganze Stellung der Katharsis in der Definition abgeschwächt und sie zu einem farb- und bedeutungslosen Anhängsel herabgedrückt wird.

Dies die Hauptpunkte der Silbersteinschen Ausführungen. Fügen wir noch hinzu, dass er S. 45 ff. Bernays einen schweren Vorwurf aus seiner Unterscheidung zwischen πάθος und πάθημα macht, und dass er geneigt ist, umgekehrt πάθημα „als den einzelnen Anfall jedes Affekts“ zu fassen, so ist wohl alles Wesentliche über das kleine Schriftchen bemerkt.

Als charakteristisch für das langsame Vordringen richtiger Gedanken erlaube ich mir noch in der Kürze hinzuweisen auf die Auffassung der Katharsis in dem 1864 erschienenen zweiten Bande der „Vorschule der Aesthetik“ von Eckardt S. 396. Die Katharsis ist Reinigung der beiden Affekte. Das Mitleid und die Furcht sind bei dem Zuschauer anfangs unrein, indem das Leiden des Helden als ein ungerechtes, das Schicksal als eine feindliche Macht erscheint. Das Mitleid wird

dann im Verlaufe des Stückes gereinigt, indem die *Schuld* des Helden, die Furcht, indem die Gerechtigkeit und hohe Liebe Gottes auch in seinem Zorn erkannt wird.

Interessant ist auch die Art und Weise, wie ein neuerer Aesthetiker, J. H. v. *Kirchmann* (Aesthetik auf realistischer Grundlage, Berlin bei Jul. Springer. 2 Bände. 1868) sich mit Aristoteles auseinandersetzt. Ohne auf die neuere Literatur der Katharsis Rücksicht zu nehmen, übersetzt er, II, S. 35, die Wirkung des Tragischen sei „eine durch Mitleid und Furcht die *Läuterung* dieser Leidenschaften vollbringende“. Er findet den Sinn dieser Worte schwankend: erst in dem verloren gegangenen Capitel über die Katharsis hatten sie ihre bestimmte und deutliche Erklärung erhalten. Wenn er jedoch nun weiter erklärt, in dieser „Läuterung“ liege „offenbar“ das, was er die Idealität der Gefühle nenne, so liegt darin, wie die Erklärung dieses Terminus zeigen wird, eine nicht uninteressante, selbständige Annäherung an die hedonische Auffassung, die freilich wieder mit einem nicht unerheblichen Gegensatz gegen die aristotelische Grundanschauung gepaart ist. Hier das Nähere. Während Aristoteles das ganze Gebiet der Gefühle unter den Gegensatz der Schmerz- und Lustgefühle subsumirt und speciell der tragischen Lust die beiden Schmerzgefühle der Furcht und des Mitleids zu Grunde legt, findet v. Kirchmann in diesem Gegensatz nur die eine Hälfte der Gefühlswelt, in der das *Ich* vorwaltend hervortritt (II, S. 2), während in der andern Hälfte, den Gefühlen der Achtung, das Ich gegenüber dem Erhabenen ganz zurücktritt. Das Erhabene ist das Unermessliche der Kraft, das Tragische der Untergang des Erhabenen. Unter den idealen Gefühlen nun versteht er die Verstärkung der durch das Erhabene an sich geweckten Ehrfurcht zum äussersten Grade durch den Conflikt zweier Erhabenen. Für eins derselben nimmt der Zuschauer Partei; siegt *sein* Erhabenes, so fühlt er sich selbst mit gehoben, S. 34. Unterliegt dagegen die von ihm begünstigte Macht, so ist dennoch dieses Gefühl der Niederbeugung kein liches, da dem Zuschauer seine eigene Beugung gegen den g seines Erhabenen als ein Unbedeutendes erscheint.

Jedenfalls erkennt v. Kirchmann in der Katharsis eine hohe Erhebung des Gefühls durch die heftigsten Erschütterungen, dagegen lehnt er die lediglich dem Ich angehörigen Gefühle der Furcht und des Mitleids ab. Auch hier jedoch versucht er, Aristoteles seiner Ansicht anzunähern, indem er bemerkt, dass wahrscheinlich Aristoteles in der Furcht das Gefühl des Erhabenen, die Ehrfurcht, mit gemeint habe, was schwerlich richtig ist. Die starke Betonung des Mitleids dagegen sei bei Aristoteles aus der Betrachtung der Tragödie seiner Zeit hervorgegangen, in welcher seit Euripides das Rührende stärker hervorgetreten sei. Es bleibt zu bedauern, dass bei dem Autor eine eingehende Kenntnissnahme der neuesten Controverse über die Katharsis nicht stattgefunden hat.

Als Anhänger der Bernaysschen Erklärung giebt sich zu erkennen A. Torstrick in einem Aufsatz im Philologus, Bd. XIX, S. 541 f.; ebenso J. Vahlen in dem Aufsatze über die Rangordnung der Theile der Tragödie in den Symbola philologorum Bonnensium 1864. Letzterer sagt daselbst S. 180, Anm. 55, dass Bernays' Katharsiserklärung, „so lange philologische Hermeneutik in Ehren bleibt, jedem Widerspruch Trotz bieten wird".

Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, 1868, erwähnt S. 665 die durch Bernays veranlasste neue Erörterung der Katharsisfrage, meint indes, der Streit der Meinungen zeige, dass der aristotelische Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp sei und dass man ohnehin die Wirkung der Tragödie leichter durch Beobachtung dessen, was wir selbst noch lebendig von ihr erfahren, als durch Entzifferung von Schriftstellen bestimmen würde.

Auch die Abhandlung Eduard v. Hartmanns: Aphorismen über das Drama, zuerst in der Deutschen Vierteljahrsschrift 1870, 1, geht nur ganz flüchtig auf die exegetische Frage ein, indem er (S. 296 f. Anm.) behauptet, Bernays habe dargethan, dass *κάθαρσις τῶν παθημάτων* nicht Reinigung oder Läuterung der Leidenschaften, sondern Reinigung der Seele von den Leidenschaften bedeute.

Reinkens (in der mehrfach angeführten Schrift 1870)

erkennt exegetisch die medicinische Herkunft der Metapher an, verneint den Unterschied von *πάθος* und *πάθημα*, bezieht *τῶν τοιούτων* auf die unabhängig von der Tragödie in den *παθητικοί* schon vorhandenen Affekte im Gegensatz gegen die künstlerische Erregung und erfüllt somit fast alle Vorbedingungen eines richtigen Verständnisses. Leider beraubt er sich jedoch des vollen Erfolges wieder durch eine sprachlich unmögliche und sachlich unhaltbare Uebersetzung der Worte *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Er hält für *κάθαρσις* im medicinischen Sinne, trotzdem ihm der Objektswechsel und der dadurch bedingte Bedeutungswandel wohl bekannt ist, hartnäckig an der Grundbedeutung „Reinigung" fest und übersetzt demgemäss „Reinigung von solchen Affekten". Dies ergiebt dann für die Musik (S. 154) die Reinigung „der Exaltirten von der Exaltation oder Verzückung" durch kathartische Musik, und ebenso für die Tragödie die Ausstossung der vorhandenen ungesunden Affekte durch Erregung einer gesunden Thätigkeit. Dies ist sprachlich unmöglich, da der Genetiv nur ein Objektsgenetiv sein kann; sachlich widerstreitet es der medicinischen Analogie, indem an die Stelle einer Steigerung der vorhandenen Affekte zu ihrem Höhepunkte durch die hinzukommende künstlerische Erregung die Verdrängung der vorhandenen krankhaften Aufregung durch eine gesunde tritt. Dies wäre ein Verfahren, das weniger der medicinischen *κάθαρσις* des Hippokrates, sondern der diesem ebenfalls bekannten Erregung eines Gegenreizes entspräche.

Eduard Müller nimmt in seiner Anzeige der Zillgenzschen Schrift (Fleckeisens Jahrbücher 1870, Heft 2, 4 und 6) auch Gelegenheit, seinen Standpunkt zu der neuern Katharsiserklärung darzulegen (S. 402 ff.). Auch er will die Bedeutung „Reinigung" festhalten, weist aber die Uebersetzung des Genetivs durch „von etwas" aus sprachlichen Gründen ab. Die sonach allein übrigbleibende „Reinigung der Affekte" aber ist ihm nach wie vor eine „Ueberwältigung und Dämpfung innerer Erregung durch äussere oder wenigstens von aussen kommende". Er denkt sich die Betroffenen als von den aufregenden und beunruhigenden Einwirkungen der Affekte des Mitleids und der Furcht und eines zügellosen Enthusiasmus „geplagt",

und über diesen Zustand wirken die entsprechenden kathartischen Kunstwerke (Tragödie, Olymposlieder) „als eine Macht, die all das Dumpfe, Beängstigende und Beklemmende, das sie eben zu Unlustgefühlen macht, aus ihnen ausscheidet und damit denn nur das übrig lässt, was von Lust an sich schon in ihnen enthalten ist". Dadurch nimmt er denn allerdings der Sollicitationstheorie gegenüber eine ablehnende Stellung ein und verharrt auf dem Standpunkt, vermöge dessen er der eigentliche geistige Vater jener nachher von Brandis, Zeller, Susemihl, Reinkens und zuletzt von Baumgart in verschiedenen Modificationen vertretenen Auffassung ist, nach der die Erregung der Affekte durch die Kunst als der Art nach verschieden von der durchs Leben erscheint: hier das Bedrückende, Abnorme, Krankhafte, dort das Normale, Harmonische.

Nur das eine Zugeständniss macht er Bernays, dass, wo die Affekte noch nicht zur Herrschaft über die Seele gelangt sind, eine Sollicitation auch durch die erregenden Kräfte der betreffenden Künste stattfinden könne.

A. Krohn (Zur Kritik aristotelischer Schriften, Programm der Ritterakademie zu Brandenburg 1872) tritt neben mancher wunderlichen Aeusserung zur Katharsis doch S. 24 dem Grundgedanken der Bernaysschen Erklärung bei.

Noch entschiedener thut dies H. Keck (Ueber das Tragische und das Komische. Zwei Vorträge. Halle 1872). Schon S. 8 erläutert er das Wesen des Tragischen an dem Beispiel eines Fuhrmanns, der nach dem Genusse eines Cognacs schaudernd und sich schüttelnd ausruft: Schnell noch einen! „Er schaudert und hat doch noch nicht genug." Keck legt diese Erläuterung einem „humoristischen Docenten", dessen Namen er vergessen, in den Mund; mir ist sie ganz unabhängig davon durch einen Mann mitgetheilt worden, der sie als Primaner von seinem Lehrer vernommen hatte. Jedenfalls hatte der Erfinder dieses Einfalls einen tiefen Blick in den wahren Sinn der aristotelischen Poetik gethan. S. 13 f. giebt dann Keck die Bedeutung von κάθαρσις als „Ausscheidung eines krankhaften Stoffes" an und erläutert sie aus der Homöopathie.

Dagegen hat H. Baumgart (Der Begriff der tragischen Katharsis, Fleckeisens Jahrb. 1875, S. 81 ff.) aufs Neue eine Polemik gegen Bernays eröffnet. Er sucht zunächst die neuplatonischen Beweisstellen zu entkräften. Darin liegt nun allerdings, wie schon gelegentlich hervorgehoben, das Richtige, dass Proklos dem aristotelischen Begriff nach seiner eigenen asketischen Denkweise die Vorstellung einer mit pädagogischer Vorsicht angewandten maassvollen Befriedigung der Affekte unterschiebt. Aus dieser Alteration des Gedankens folgt aber durchaus nicht, wie Baumgart meint, dass dem Gedankengange des Proklos etwas von der echten Sollicitationstheorie Verschiedenes zu Grunde läge.

Hinsichtlich der Katharsis des Enthusiasmus gewinnt er aus der Politikstelle das Resultat, dass „das Uebermässige, Falsche, Ungeordnete des individuellen Enthusiasmus vor dem Eindruck der echten, wahren Gottbegeisterung ausgestossen werde und ein ähnliches Resultat gewinnt er sodann auch für die tragische Katharsis, indem er eine eigenthümliche Bedeutung von πάθημα im Unterschiede von πάθος, zu deren Begründung er eine eigene Schrift (Ueber πάθος und πάθημα im aristotelischen Sprachgebrauche, Königsberg 1873) verfasst hat, zu Grunde legt. Die „Läuterung" der ungeordneten Affekte soll nach ihm durch den „angenehmen Eindruck der Schönheit" (S. 103) stattfinden und ebenso begegnen wir auf S. 112 dem Satz: „die Kunst soll das Schöne darstellen, darüber ist Jedermann einig", womit wir wohl den Herrn Verfasser als Erläuterer der aristotelischen Kunstlehre verabschieden dürfen.

An letzter Stelle nenne ich Konrad Hermann, Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System, Leipzig 1876. Er hat auch der Kunstlehre des Aristoteles einige Kapitel gewidmet, in denen er sich jedoch die Gedankenwelt desselben nur aus sehr grosser Entfernung und somit nur in den allerallgemeinsten Umrissen betrachtet. Die Bemerkungen, die hierbei S. 64 über die Katharsis abfallen, scheinen fast auf eine Synthese der Lessingschen und Göthe-

schen Auffassung hinauszuwollen und machen jedenfalls einen stark anachronistischen Eindruck.

Dritter Anhang.

Ueber Mitleid und Furcht.

(Aus Philologus XXI. S. 506 ff. und XXVII. S. 702 ff.)

Die Worte δι' ἐλέου καὶ φόβου legen dem Ausleger die Nöthigung auf zu bestimmen, wie nach Aristoteles die Objekte dieser beiden Affekte (denn hier haben wir es jedenfalls noch mit den πάθη selbst, nicht mit dem Hang oder der Anlage dazu, zu thun) und demgemäss ihr Verhältniss zu einander zu denken ist. Ueber diesen Punkt befinden sich die Ausleger noch keineswegs in dem wünschenswerthen Einverständniss, weder unter sich noch mit Aristoteles. Lessing hat zunächst (St. 74 am Schluss) diejenigen, die auch die Furcht auf den tragischen Helden als Objekt beziehen wollten, aufs Treffendste durch ein Citat aus Mendelssohns Briefen über die Empfindungen widerlegt, aus dem hervorgeht, dass alle Empfindungen, die sich für den tragischen Helden in uns regen, im Mitleiden zusammengefasst sind. Es giebt mitleidiges Trauern, mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht u. s. w. Die Furcht kann sich demnach (St. 75 zu Anfang) nur auf unser eigenes Geschick beziehen; „es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese (die Personen der Tragödie) verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid“. Lessing hat ferner das Verdienst, zuerst die Stellen der Rhetorik, in denen Mitleid und Furcht definirt werden, zur Erklärung herangezogen zu haben. Er macht vortrefflich auf die so zu sagen selbstsüchtige Natur des aristotelischen Mitleids aufmerksam, die in dessen Bedingtsein durch die Furcht für uns selbst ihren Grund hat. „Wo diese Furcht

nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden." Er widerlegt hieraus aufs Schlagendste die Corneillesche Auslegung, nach der die Tragödie entweder Furcht, oder Mitleid erregen könne, indem er das untrennbare Ineinander und Durcheinander von Furcht und Mitleid hervorhebt. Dagegen scheint seine eigene Darstellung in drei Punkten noch der Vervollkommnung fähig. Erstens hat er den antik-aristotelischen Begriff des (selbstsüchtigen) Mitleids nicht streng genug festgehalten, wenn er (St. 76) zugiebt, dass „wir auch schon, ohne Furcht für uns selbst, Mitleid für andere empfinden können", welches Mitleid durch das Hinzutreten der Furcht nur „lebhafter und stärker und anzüglicher" werde. Es wirkt da die moderne (Mendelssohnsche) Definition des Mitleids als einer aus der Liebe zu einem Gegenstande und der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzten gemischten Empfindung störend auf seine Deduction ein: doch hilft er sich noch wieder heraus, indem er sagt, Aristoteles betrachte das Mitleid nicht nach seinen „primitiven Regungen, sondern nur als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie, und nur den stärkeren Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids". Das Mitleid hat hier eine halb antike, halb christlich-moderne Zwitterstellung, von der es befreit werden muss: auch φιλάνθρωπον, Poet. 13, 1453, 1 und 3, hat nicht den von Lessing angedeuteten Sinn, sondern scheint zu bezeichnen: das den menschlichen Sinn für Gerechtigkeit und Billigkeit wohlthätig Berührende. Zweitens ist es Lessing entgangen, dass die Furcht im eigentlichen Sinne, wie sie in der Rhetorik definirt wird, unmöglich identisch sein kann mit der mit Mitleid verbundenen tragischen Furcht für uns selbst. Und zwar aus zwei Gründen nicht. Einmal nämlich fürchten wir nach Aristoteles nur die uns sicher und nahe drohenden Unglücksfälle, und die zeigt ja die Tragödie nicht; und sodann ist der eigentliche φόβος, da er den Menschen ganz auf seine eigene Lage zurückweist, ἐκκρουστι-

κὸς τοῦ ἐλέου, er macht den Menschen mitleidsunfähig. Aus dieser Unklarheit über das Wesen der tragischen Furcht im Unterschiede von der eigentlichen entwickelt sich dann drittens für Lessing die Schwierigkeit, warum Aristoteles die Furcht, die doch nothwendig mit dem Mitleid als Affekt verknüpft sei, in seiner Definition noch besonders erwähnt habe. „Der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr; und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiss" (St. 76 zu Anfang). Es ist dies der eigentliche Grund, der Lessing zu seiner Behauptung drängt, Aristoteles habe überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Er sucht sich zwar durch die Ausflucht zu retten, der Furcht sei besonders gedacht, weil sie nicht bloss „als Ingrediens des Mitleids das Mitleid reinigen" helfe, sondern „nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst" reinige. Wir hoffen jedoch, die Duplicität des Ausdrucks bei Aristoteles noch viel besser und vollständiger rechtfertigen zu können.

Wenden wir uns aber in Betreff dieser Vorfrage zu den Neuern, so finden wir da einen bedeutenden Rückschritt gegen die Sorgfalt und Schärfe, mit der Lessing den Gegenstand behandelt hat. Die Bestimmungen, die Bernays S. 181 f. über die beiden πάθη giebt, entbehren in Bezug auf beide πάθη und ihr Verhältniss zu einander der vollen Deutlichkeit. Er warnt z. B. davor, die Furcht direkt durch Darstellung verruchter Thaten eines sittlichen Scheusals in zu lähmender Weise zu erregen. Fürchten wir denn aber für uns selbst, wenn ein sittliches Scheusal auf der Bühne seine Schandthaten verübt? Ueberweg sinkt allmählig auf den von Lessing glücklich beseitigten Standpunkt der Furcht für den tragischen Helden zurück. Während er S. 262 noch die Furcht in Uebereinstimmung mit Lessing als „Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel" definirt, sagt er schon S. 263, die Furcht sei als die unsrige für den tragischen Helden „(und wohl auch für uns selbst, da ähnliches auch uns treffen könnte)" zu denken, und S. 284 geht er in den Worten: „die edlere Lust, die sich an das Mitleid mit dem Unglück des fehlenden

Edlen und an die Furcht für ihn knüpft" offen auf die von Lessing widerlegte Auffassung zurück. Noch bestimmter thut dies Liepert, wenn er S. 17 behauptet: „die tragische Furcht bezieht sich also lediglich auf den Helden des Stücks." Geyers ganz verfehlte Interpretation der Definition des Mitleids in der Rhetorik und seine falsche Auffassung der tragischen Furcht übergehe ich: er entwickelt sie S. 31 ff. Es bedarf daher diese Vorfrage dringend einer erneuten Untersuchung an der Hand der aristotelischen Stellen.

Auch die Rede hat nach Rhetor. II, 1, die Aufgabe, Affekte zu erregen: es heisst 1377b, 22: *'Ανάγκη μὴ μόνον πρὸς τὸν λόγον ὁρᾶν, ὅπως ἀποδεικτικὸς ἔσται· καὶ πιστός, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ποιόν τινα καὶ τὸν κριτὴν παρασκευάζειν* und 1378, 20: *Ἔστι δὲ τα πάθη, δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς ἕπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή, ἔλεος, φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα καὶ τὰ τούτοις ἐνάντια.* Auf drei Stücke ist bei jedem Affekt zu achten, um ihn wirksam zu erregen, z. B. beim Zorn, 1) wie beschaffen die Zornigen seien (Subjekt des *πάθος*), 2) welchen sie zu zürnen pflegen (Objekt), 3) aus was für Ursachen (ib. 22 ff.). Nach diesen drei Gesichtspunkten geht dann Aristoteles die einzelnen Affekte durch und kommt C. 5 auf den *φόβος* zu sprechen, der da ist *λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτ' ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν.* Dann werden *τὰ φοβερά*, die sachlichen Furchtursachen und nicht getrennt davon die zu fürchtenden Persönlichkeiten aufgezählt. Diese Aufzählung schliesst mit den Worten 1382b, 26 f.: *ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν.* Aus diesem Satze ergiebt sich 1) dass Aristoteles ein nachher noch genauer zu erörterndes Wechselverhältniss zwischen Furcht und Mitleid annimmt; 2) das Mitleid schliesst wegen des *ἢ μέλλοντα* auch die Besorgniss wegen zukünftiger, dem andern erst drohender Unglücksfälle, das ist, die Ueberweg-Liepertsche „Furcht für den tragischen Helden" schon ein. Dann folgt 1382b, 29 die Aufzählung der zur

Furcht geneigten Subjekte. Zur Furcht geneigt ist jeder, der etwas Schlimmes zu erleiden erwartet, und zwar dann, wann er dies erwartet und in Beziehung auf das, was er zu erleiden erwartet. Hiervon sind ausgeschlossen die Uebermüthigen und Verwegenen (solche erzeugt Reichthum, Kraft, Menge der Freunde, Macht), und andrerseits die vom Schicksal bereits Niedergetretenen, die nichts mehr hoffen und fürchten.

Das Mitleid wird in Capitel 8 behandelt. Die Definition lautet: *Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνηται.* Die gesperrt gedruckten Worte heben auch hier die Beziehung der beiden Affekte auf einander hervor, und haben in der Definition des Mitleids die Bedeutung, dass sie die wahre Triebfeder des Mitleids, die wesentliche Bedingung zu seinem Zustandekommen enthüllen. Das Mitleid ist nämlich nach Aristoteles nicht, wie wir es zu betrachten gewohnt sind, eine philanthropische Regung selbstloser Theilnahme an fremdem Leid, sondern es wurzelt in der Besorgniss eigenen Unheils; es ist eine verkappte Furcht, die sich nährt durch das Anschauen des Unheils, das über Fremde hereinbricht. Dies ergiebt sich aufs Deutlichste daraus, dass in dem gleich an die Definition sich anschliessenden Abschnitte, der die mitleidsfähigen Subjekte behandelt, genau dieselben, die oben Cap. 5 als unfähig zur Furcht bezeichnet wurden, aus eben demselben Grunde für mitleidsunfähig erklärt werden, nämlich a) die *παντελῶς ἀπολωλότες (οὐδὲν γὰρ ἂν ἔτι παθεῖν οἴονται. πεπόνθασι γάρ)* und b) die *ὑπερευδαιμονεῖν οἰόμενοι*, die nicht *ἐλεοῦσιν*, sondern *ὑβρίζουσιν*. Also die *ὕβρις* tritt hier geradezu in Gegensatz gegen den *ἔλεος*. „Denn wenn sie meinen, dass alles Gute ihnen zufalle, so ist klar, dass sie auch kein Uebel glauben zu erwarten zu haben; denn auch das gehört zum Glück.“ Dazu kommen noch c) die *ἐν ἀνδρίας πάθει ὄντες, οἷον ἐν ὀργῇ ἢ θάρρει*, denn diese beiden *πάθη* machen blind für die Zukunft und gleichgültig gegen eigenes Leid. Andrerseits werden als zum Mitleid disponirt lauter solche Persönlichkeiten aufgezählt, denen die

Vorstellung eigenen Unheils nicht fern liegt, nämlich im Allgemeinen die *οἷοι νομίζειν παθεῖν ἄν* (1385 b, 24), im Einzelnen die *πεπονθότες ἤδη καὶ διαπεφευγότες*, die also die Möglichkeit des Hereinbrechens eines Unglücks über sich selbst aus Erfahrung kennen, die Greise (*καὶ διὰ τὸ φρονεῖν καὶ δι' ἐμπειρίαν*), die Schwachen, die Feigen, die Gebildeten (*εὐλόγιστοι γάρ*), diejenigen, die Weiber und Kinder haben, denn deren Besitz vermehrt für sie selbst die Möglichkeit des Unglücks. Es folgt dann noch die Aufzählung der Mitleidsursachen und der persönlichen Objekte des Mitleids bis zum Schluss von Cap. 8.

Aus diesen beiden Capiteln ergiebt sich nun Folgendes für Furcht und Mitleid und ihr Verhältniss zu einander: 1. beide sind Affekte, d. h. Zustände, in denen die Seele sich in passiver Abhängigkeit von einem von aussen auf sie Einwirkenden befindet. Dies ist deshalb besonders hervorzuheben, weil nach Susemihl und Brandis ja in der Katharsis das bloss Pathologische an Furcht und Mitleid abgestreift werden soll. Bei einer solchen Erklärung liegen moderne Darstellungen zu Grunde; im aristotelischen Sinne hiesse das Pathologische Abstreifen so viel als sie selbst aufheben, auf Null reduciren.

2. Nach der Zweitheilung der Affekte, je nachdem sie von *λύπη* oder *ἡδονή* begleitet sind (Rhet. II, 1), gehören beide zu den *πάθη λυπηρά*, welches Moment auch in beiden Definitionen hervorgehoben ist. Der dem *φόβος* entgegengesetzte freudige Affekt ist der *θάρρος*, von dem im letzten Theile von Cap. 5 (1383 a, 14 ff.) gehandelt wird. Es ist bezeichnend für die Stellung des *ἔλεος* unter den Affekten, dass ihm nicht in gleicher Weise ein freudiger Affekt entgegengesetzt werden kann. Wir würden an die Mitfreude denken, der aber eben der selbstisch-pathische Charakter des aristotelischen *ἔλεος* abgeht. Es giebt nach Cap. 9 init. nur gewissermaassen oder annähernd einen Gegensatz (*ἀντίκειται μάλιστα* oder *τρόπον τινά*) nämlich das *νεμεσᾶν*, das sich aber auch auf dem Gebiete des *λυπεῖσθαι* hält. Wie nämlich *ἔλεος λύπη ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις* ist, so der Unwille *ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις*.

3. Dass beide an sich keinerlei Art von ethischem Charakter haben, liegt zwar schon in ihrem Charakter als Affekte, ist aber ausserdem noch in beiden Definitionen besonders angedeutet. Bei der Furcht heisst es: *οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς.* Sittliches oder intellectuelles Uebel ist nicht Gegenstand des Furchtaffekts. Beim Mitleid liegt diese Hindeutung in den Worten: *ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν, ἢ τῶν αὐτοῦ τινά,* in denen die selbstische Wurzel des *ἔλεος* nachgewiesen wird. Es muss namentlich beim Mitleid nach der oben nachgewiesenen aristotelischen Auffassung die uns geläufige Vorstellung von einer humanen Theilnahme an fremdem Leid, wie sie in einem sittlich veredelten Gemüthe statt hat (und wie sie das modern-christlich-sittliche Bewusstsein so gebieterisch fordert, dass selbst da, wo sie nicht vorhanden ist, die Sitte sie zu erheucheln nöthigt) gänzlich abgewiesen werden.

4. Vergleichen wir die beiden Affekte nach den oben angeführten drei Gesichtspunkten, nach denen Aristoteles alle *πάθη* behandelt, so stimmen beide zunächst in Bezug auf die zu ihnen disponirten Subjekte, wie schon nachgewiesen, durchaus überein. Ebenso in den Gegenständen resp. sachlichen Ursachen, die bei beiden in Leiden und Unglücksfällen aller Art bestehen, beim Mitleid in bereits eingetroffenen und sicher und nahe bevorstehenden, bei der Furcht bloss in den letzten. In den persönlichen Objekten gehen beide ganz auseinander, da diese ja bei der Furcht die Urheber des Unheils, beim Mitleid die Erdulder desselben sind. Doch treten zu den letztern, den persönlichen Objekten des Mitleids, in eine gewisse Parallele diejenigen, für die man fürchtet. Wie schon in der Definition des Mitleids die einzelnen Angehörigen als Gegenstand der Furcht genannt werden, so werden dann weiter 1386a, 17 ff. diese Grenzen sehr genau gezogen: „man bemitleidet aber die Bekannten, wenn sie nicht sehr nahe in der Verwandtschaft (*οἰκειότης*) sind: in Betreff dieser aber verhält man sich in Bezug auf bevorstehendes Leiden wie in Betreff seiner selbst“ (d. h. fürchtend), „daher auch Ama-

sis *) über seinen zum Tode geführten Sohn nicht weinte, wie man sagt; wohl aber über den bettelnden Freund. Denn dieses war mitleidswürdig, jenes aber furchtbar (*δεινόν*)."

5. Aristoteles lehrt auch sehr bestimmt, welcher von beiden Affekten der stärkere sei. So sehr nämlich die potentielle Furcht zum Mitleid nöthig ist, so wenig lässt die aktuelle dasselbe aufkommen. Nach 1385b, 33 f. empfinden auch die *σφόδρα φοβούμενοι* kein Mitleid; *οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.* Und 1386a, 21 ff.: *τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ* (also dem *νεμεσᾶν*) *χρήσιμον.* Sobald eigene Gefahr droht, hört das Interesse für fremdes Leid auf; denn das eigene liegt dem Menschen näher, als das fremde.

Aus allem diesem ergiebt sich nun, dass beide *πάθη* aus der gemeinsamen Wurzel der instinctiven Besorgniss des Menschen vor Schicksalsschlägen, die ihn oder die Seinen treffen könnten, entspringen. Da eine verständige Betrachtung des Lebens lehrt, dass kein Mensch vor plötzlich hereinbrechendem Unglück sicher ist, so findet sich diese Wurzel bei allen Menschen vor, es sei denn, dass sie als völlig zu Grunde gerichtete keine Ungunst des Schicksals mehr zu fürchten brauchen, oder dass sie durch ausserordentliches Glück übermüthig geworden sind, oder dass ein starker Affekt, *ὀργή* oder *θάρρος*, den Menschen sich selbst und die Gefahr vergessen lässt. Aus dieser Besorgniss, die noch nicht selbst Affekt ist, entwickelt sich a) der *ἔλεος*, wenn dem Menschen das unverdiente (*τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν*, womit Poet. K. 13, 2 stimmt: *ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα*) Unglück Anderer, besonders ihm näher Stehender, doch nicht *σφόδρα ἐγγύς* (1386a, 17), als bereits thatsächlich vorhanden oder sicher bevorstehend vor Augen tritt. Jenes peinliche Gefühl von der Unsicherheit des eigenen Glücksstandes, das in jedem Menschengemüthe, mit Ausnahme der genannten, verborgen wühlt, wird durch

*) Ein sehr begreiflicher Gedächtnissfehler: Herodot erzählt III, 14 die Geschichte, auf die Aristoteles anspielt, von Psammenit, dem weit unberühmteren Nachfolger des Amasis.

die Erfahrung des unverdient über Andere hereinbrechenden Unglücks und die dadurch aufs Neue sich aufdrängende Ueberzeugung, dass auch unser Glück auf schwachen und unsichern Füssen steht, in eine fieberhafte Spannung und Aufregung, in einen leidenschaftlichen Antheil und eine wirkliche Mitleidenschaft mit dem fremden Unglück versetzt, und das ist der ἔλεος. — b) Diese Anlage gestaltet sich zum eigentlichen φόβος, wenn das Unheil zwar noch nicht eingetroffen aber nahe und drohend ist, und wenn es nicht Fremde, sondern uns selbst oder die Unsrigen angeht. Es ist nun aber auch ganz unwidersprechlich, dass die von der Tragödie anzuregende Furcht von der eigentlichen durchaus verschieden ist. Die Tragödie kann uns nie und nimmer die Vorstellung eines uns oder den Unsrigen wirklich und sicher nahe bevorstehenden Unheils erregen. Sie hält uns die Unsicherheit des menschlichen Glückes im Allgemeinen, und somit auch die allgemeine Möglichkeit eines uns treffenden Unglücks vor; aber Aristoteles sagt ausdrücklich, dass wir das zukünftige Leid, selbst das, von dem wir Gewissheit haben, wie z. B. den Tod, im eigentlichen Sinne nur dann fürchten, wenn es nahe bevorsteht (1382, 25 ff.). Ja, wenn einem mit dem eigentlichen Furchtaffekt Behafteten, sei es im Theater, sei es im wirklichen Leben, das Unglück Anderer vor Augen träte, so würde er kein Mitleid empfinden διὰ τὸ εἶναι ἐπὶ τῷ οἰκείῳ πάθει. Die Furcht erstickt das Mitleid, wie oben gezeigt. Die eigentliche Furcht gründet sich auf die Gewissheit oder der Gewissheit nahe Vermuthung, dass uns oder die Unsrigen demnächst ein bestimmtes Unglück betreffen wird. Die von der Tragödie erregte Furcht ist nur das trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unsres Glücksstandes. Sie tritt fast aus dem individuellen Interesse in das allgemein menschliche über, da sie nicht durch die Betrachtung der speciellen Lage unserer selbst, sondern des Menschenlooses im Allgemeinen angeregt wird. Gar wohl kann sich dieses trübe Gefühl zum πάθος steigern, was durch die Tragödie bezweckt wird; an sich ist es die oben beschriebene Wurzel des ἔλεος. Aus ihr entstehen

beim Anschauen der Tragödie zwei πάθη; erstens wird sie selbst leidenschaftlich aufgeregt zum πάθος, zweitens der ἔλεος. Nur von dieser Furcht hat es einen Sinn, wenn es Poet. 13 heisst: die Furcht verlangt den gleichen (d. h. dass der vom Unglück Ueberfallene unseres Gleichen sei); denn die eigentliche Furcht verlangt weiter nichts, als die mehrerwähnte φαντασία des wirklich uns selbst nahenden Unglücks. Diese uneigentliche Furcht ist auch die Stimmung, die in den Schlussworten des Chors in mehreren Sophokleischen Tragödien anklingt. So im Aias und noch deutlicher im König Oedipus. Auch kann man den in Helena, Bacchen, Andromache, Alcestis wiederkehrenden Schluss der Medea vergleichen.

Fr. Ritter und Spengel verlegen die ausgefallene Erläuterung der Katharsis unmittelbar hinter die Definition, wo mehrere kurze Anmerkungen zur Erläuterung einiger darin vorkommenden Ausdrücke gemacht werden, während Susemihl behauptet, und zwar wieder aufs Neue im Rhein. Mus. XIX, S. 198, erst in den durch die folgenden Capitel sich hinziehenden ausführlicheren Erörterungen der einzelnen Theile der Definition werde diese Erläuterung gegeben worden sein. Die letztere Ansicht ist begründeter, doch mag immerhin auch schon an der von Ritter und Spengel bezeichneten Stelle ein kurzer Hinweis gestanden haben *). Eine ähnliche Bemerkung, möchten wir vermuthen, muss aber noch an der einen oder der andern Stelle sowohl über das Verhältniss von ἔλεος und φόβος zu einander im Allgemeinen, vielleicht mit Hinweis auf die Rhetorik, als auch insbesondere über den nicht ganz eigentlichen, abgeschwächten Charakter des durch die Tragödie zu erregenden φόβος gestanden haben.

Es ist hiernach klar, dass an jenen Stellen in der Poetik, wo φόβος und ἔλεος disjunktiv verbunden sind, die Disjunktion sowohl in dem οὔτε φόβον, οὔτε ἔλεον, als auch in dem noch stärkeren ἢ φόβον ἢ ἔλεον Cap. 11 als eine nur formelle genommen werden muss, wenn gleich Lessing diese Schwierigkeit durch sein Beispiel: „dieser Mensch glaubt weder Himmel

*) Vergl. hierzu oben S. 203.

noch Hölle", noch nicht erledigt hat. Es ist aber auch nicht minder deutlich, dass der „grosse Wortsparer Aristoteles" nicht zuviel gethan hat, wenn er consequent den φόβος neben dem ἔλεος nennt. Die Tragödie regt gleichmässig jenes unbestimmte Gefühl von der Unbeständigkeit und Nichtigkeit aller menschlichen Herrlichkeit, von dem Damoklesschwerdte des Unheils, das beständig über dem Haupte der irdischen Grösse schwebt, und das in uneigentlichem, abgeschwächtem Sinne schon Furcht genannt werden kann, zu stärkerem, leidenschaftlichem Pulsiren an, und erregt Mitleid mit den dargestellten Personen, an denen sich vor den Augen des Zuschauers die Härte des wenig oder gar nicht verschuldeten Geschickes erweist. Logisch ist diese Furcht das Primäre, das Mitleid das Sekundäre; thatsächlich aber werden beide durch die Tragödie ganz gleichmässig in Schwingung versetzt.

Ueberweg*) beruft sich für die Beziehung der Furcht auf den tragischen Helden auf die Stelle Poet. 13, nach der die Furcht περὶ τὸν ὅμοιον ist, indem er annimmt, περὶ bezeichne das Objekt der Furcht. Εἶναι περί τι heisst aber an sich ganz unbestimmt: sich bewegen um, zusammenhängen mit. Sprachlich könnte der an sich vage Ausdruck wohl auch das Objekt der Furcht bezeichnen, dies verbietet jedoch die Bedeutung, die ὅμοιος im Zusammenhange hat. Es bezeichnet nämlich, indem es dem σφόδρα πονηρός entgegengesetzt wird, denjenigen tragischen Helden, der in ethischer Beziehung das gewöhnliche menschliche Mittelmaass besitzt. Diese ethische Durchschnittsverfassung aber ist ein Theil jener ὁμοιότης, die Rhet. II, 8 (1386, 24 ff.) gerade als Bedingung des ἔλεος aufgeführt wird: καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἤθη, κατὰ ἕξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη. Warum aber erregen diese ὅμοιοι unser Mitleid? Darauf antwortet der Verlauf der Stelle: ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι (sc. τὰ κακά). ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν ὅτι, ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν. Wie also Aristoteles über-

*) Zeitschrift für Philosophie und phil. Kritik, Band 50, 1867, S. 31.

haupt das Mitleid ganz auf der Grundlage der Furcht für uns selbst construirt, so ist auch hier bei dem Leiden des ὅμοιος die primäre Regung die Furcht für uns selbst, die Vorstellung, dass auch wir gegen ein gleiches Leid nicht gesichert sind, und das Mitleid stellt sich erst als sekundäre Empfindung ein. Wie nun schon die allgemeine ὁμοιότης in den von Aristoteles aufgeführten Beziehungen, so ist noch in einem ganz besondern Sinne die ethische ὁμοιότης des tragischen Helden die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen der Furcht für uns selbst, weil ein natürliches menschliches Gefühl das Unglück des Bösen ganz in der Ordnung findet und dadurch nicht zur Besorgniss in Bezug auf das eigene Loos angeregt wird, wohl aber, wenn ein nicht auffällig Schlechter leidet, indem wir dann den doppelten Rückschluss machen: also wird überhaupt der nicht besonders Schlechte von Schicksalsschlägen heimgesucht, also ist auch dein eigenes Glück ein unsicheres, gefährdetes.

Gegen dies Resultat scheint zu sprechen die Disjunktion ἢ ἔλεον ἢ φόβον Poet. 11, 1452, 38, die Schwierigkeiten macht, wenn die mit dem ἔλεος so nah verwandte Furcht für uns selbst gemeint ist, dagegen sich von selbst zu erklären scheint, wenn beide Male der Held Objekt ist, beim φόβος als erst vom Leiden bedrohter, beim ἔλεος als wirklich Leidender. Man könnte sagen, es träte mehr das Mitleid in den Vordergrund, wenn der Leidende besonders als unschuldig sich charakterisirt, wie z. B. Antigone, die Furcht für uns selbst mehr, wo eine ausgeprägtere ethische Qualification nach der guten oder schlimmen Seite nicht hervortritt, wie z. B. bei Hämon. Doch ist auch diese Erklärung nicht befriedigend. Die Stelle ist, wie schon eine frühere Erwähnung gezeigt hat, wahrscheinlich verdorben. Doch wird jedenfalls die Annahme einer Furcht für den Helden durch die Miterwähnung der Peripetie (ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια) ausgeschlossen, da für diesen ja mit der Peripetie das Unheil ein wirkliches, nicht mehr erst zu befürchtendes wird.

In seiner Uebersetzung der Poetik ferner (Berlin 1869) Anm. 25 S. 59 hat sich Ueberweg für seine Auffassung der

Furcht auf die Stelle de anima III. 3, 427b, 24 berufen. Hier heisst es: „Wenn wir etwas Schreckliches oder Furchtbares wahrzunehmen meinen (δοξάσωμεν), so werden wir sofort in Mitleidenschaft versetzt (συμπάσχομεν); ebenso wenn etwas Mutherweckendes: bei der Vorstellung (φαντασία) verhalten wir uns nämlich ebenso, wie die im Bilde das Schreckliche oder Mutherregende Wahrnehmenden.“ Ueberweg nennt die hier beschriebene Furcht die sympathische und fasst sie ohne Weiteres als eine Furcht für Andere; die Stelle ist aber vielmehr gerade als ein Beweis für den oben angenommenen Begriff der tragischen Furcht, und somit wenigstens als ein Ersatz für die von Reinkens*) vermisste Erklärung dieses Begriffs in der Poetik zu betrachten. Das Schreckliche in der Vorstellung, das dem Schrecklichen in einer bildlichen Darstellung gleichgestellt wird, kann nämlich durchaus nicht als ein Schreckliches für Andre gefasst werden, wovon die Stelle nichts sagt, sondern nur als ein Schreckliches seinem Begriffe nach, ein allgemeines Schreckliches, also gerade das, was wir für die Tragödie brauchen, und συμπάσχειν kann nicht bedeuten in mitleidige Befürchtung versetzt werden, da es dafür an einem bestimmten Objekte fehlt, sondern eben in den entsprechenden Affekt, den allgemeinen Furchtaffekt, versetzt werden.

Eine weitere Instanz für die allgemeinere Furcht bietet die oben nach Bernays' Ergänzung zur Poetik besprochene συμμετρία der Furcht zum Mitleid, wenn dieselbe mit Bernays auf das Fehlen des ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου bezogen wird**).

*) Aristoteles über Kunst S. 225.

**) Die ganze Frage, auch mit Beziehung auf das ἐκκρουστικόν ist in wesentlicher Uebereinstimmung mit obigen Bemerkungen nochmals besprochen worden von Ed. Müller, Anzeige von Zillgenz Aristoteles und das deutsche Drama. Jahrbücher für Phil. 1870, S. 396 ff.

Vierter Anhang.

Ueber die medicinische Bedeutung der κάθαρσις.

(Nach Philologus XXI. S. 524 ff. und XXVII. S. 714 ff.)

Da wir (gegen Zeller, der es S. 613 f. für unwesentlich hält, ob der religiöse oder medicinische Gebrauch des Ausdrucks dem Aristoteles in unsrer Stelle vorschwebte) glauben, dass nur aus der dem metaphorischen Gebrauch zu Grunde liegenden Bedeutung auch jener richtig erkannt werden kann, so ist es nöthig, auf den Begriff der medicinischen Katharsis nach Hippokrates, an den Aristoteles allein denken konnte, genauer einzugehen, wodurch zugleich Susemihl widerlegt wird, der S. 404 das Nichtnachgewiesensein einer homöopathischen Kur bei den Alten als Instanz gegen die medicinische Deutung geltend macht, und doch S. 406 bei seiner eigenen aus der Lustration abgeleiteten Auffassung die Principien der modernen Homöopathie zu Grunde legt und S. 411 sogar die schwachen Dosen derselben hineinbringt. Schon bei Stephanus Thes. L. Gr. s. v. κάθαρσις finden wir die Notiz: κάθαρσις purgatio absolute dicitur Hippocrati, quum humores prava qualitate affecti et noxii vacuantur, sive id natura moliatur, sive sponte fiat aut medicamento.“ Daran reihen sich folgende Stellen aus Galen: κάθαρσιν ὀνομάζω τὴν τῶν ἀλλοτρίων κατὰ ποιότητα κένωσιν. Id. in Epidem. καθάρσεις γὰρ εἴωθεν (wohl ὁ Ἱπποκράτης) ὀνομάζειν οὐ μόνον τὰς ὑπὸ φαρμάκου γιγνομένας, ἀλλὰ καὶ τὰς ὑπὸ τῆς φύσεως. Weit lehrreicher aber als diese Stellen sind die folgenden Angaben über den Theil des hippokratischen Systems, in dem die Katharsis ihre Stelle hat, die wir Kurt Sprengels Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde I. 2. Aufl. verdanken. Hippokrates von Kos basirte seine Pathologie auf die sogenannte Humoraltheorie. Nach Sprengel (I, S. 367 f.) lehrte wahrscheinlich schon Hippokrates selbst, dass in dem Ueberhandnehmen und den Ausartungen des Blutes, des Schleimes, der schwarzen und gelben Galle die Ursachen der Krankheiten

zu suchen seien. Unter verschiedenen Modificationen erscheint diese Lehre bei den Hippokratikern (S. 463 f.). Es wird ferner erklärt, aus der Galle entständen die hitzigen Krankheiten, aus dem Schleim Katarrhe und Rheumatismen u. s. w. Aehnlich und in Bezug auf die Entstehung dieser Säfte noch weitergehend Plato im Timäus S. 497. Aristoteles und seine Schüler aber sind nach Galenus (s. die Stellen bei Val. Rose, Aristoteles pseudepigraphus S. 386) die wahren Nachfolger und Weiterbildner der hippokratischen Lehre. Gemäss dieser Theorie von der Entstehung der Krankheiten unterschied nun Hippokrates drei verschiedene Stadien einer Krankheit: die Rohigkeit, die Kochung und die Krisis (S. 404 f.). Es ist deutlich, dass alle drei Ausdrücke sich auf die das körperliche Gleichgewicht störenden Säfte beziehen. Nach Sprengel S. 410 bezog sich diese Eintheilung vorzüglich auf die hitzigen Krankheiten, in denen nach S. 412 stets die Säfte verdorben werden, so dass eine πέψις und Ausführung derselben nöthig wird. Die Krisis ist natürlich dann die Ausscheidung der durch die πέψις dazu reif gewordenen Unreinigkeit, also die Katharsis, mag dieselbe nun (s. die obigen Stellen aus Galen) durch die Natur selbst, oder durch ärztliche Mittel herbeigeführt werden. Hippokrates selbst scheint sich (Sprengel S. 408) mehr auf Beobachtung der durch den Verlauf der Krankheit selbst herbeigeführten Ausscheidungen beschränkt zu haben, als dass er selbst die Natur durch Arzneimittel zu unterstützen suchte, weshalb er von Asklepiades getadelt wurde. Die durch eine solche Anhäufung einer schädlichen Flüssigkeit erkrankten Körper nennt er Aphorism. II, 9 τὰ μὴ καθαρὰ τῶν σωμάτων. Bei seiner Kurmethode hatte er (Sprengel S. 418 f.) den Grundsatz, nur *die* Säfte auszuführen, die bereits in der Kochung gehörig zubereitet waren. *In der Periode der Rohigkeit suchte er daher die Zubereitung des Krankheitsstoffes zu befördern.* War diese vollendet, so suchte er auch dann nur die durch die Krankheit verderbten Säfte auszuführen, indem er sie den natürlichen Entleerungskanälen des Körpers zuführte. Eines seiner kathartischen Mittel, die Sprengel S. 422 aufzählt und die sämmtlich von sehr stark

wirkender, drastischer Natur waren, war der Niesswurz. Ueber die Art, wie sich die Alten die kathartische Wirkung dieses Mittels dachten, giebt die von Bernays Rhein. Mus. XIV, S. 374 f. angeführte Stelle aus Plutarchs Tischfragen einen interessanten Aufschluss. Es heisst da vom Niesswurz: ἀρχὴν τοῦ καθαίρειν ἔχει τὸ ταράττειν τὸν ὄγκον. Diese ταραχή oder Aufregung wird offenbar als eine die Natur in der πέψις, d. h. in der Vorbereitung zur Ausscheidung, unterstützende Wirkung des Mittels gedacht, so dass die Wirkung des Mittels eine doppelte ist, 1) die Beihülfe bei der völligen Reifmachung des Krankheitsstoffes, die eine gewisse Vergleichung mit unsrer Homöopathie zulässt, und 2) die Ausführung selbst. Die hippokratische Heilmethode setzt offenbar die Tendenz zu Beidem bei der Natur voraus, und darin, dass Hippokrates nur dem Heilbestreben der Natur zu Hülfe kommen will, liegt die Analogie mit der modernen Homöopathie. Es erhellt aber hieraus, wie unglücklich Susemihl das Beispiel gewählt hat, wenn er*) von der Vertreibung des Durchfalls durch Durchfall erregende Mittel spricht. Jedenfalls aber möchte im Vorigen der von Susemihl verlangte Nachweis, wenn auch in etwas andrer Weise, als er ihn fordert, geliefert sein. Uebrigens bemerkt Plutarch in der angeführten Stelle weiter, wenn keine genügende Dosis Niesswurz genommen werde, erfolge nur die ταραχή und nicht die Ausscheidung. Er selbst bringt dann diese Erscheinungen in Vergleich mit Zuständen des Empfindungslebens.

Die Parallele nun zwischen den hitzigen Krankheiten nach der Auffassung des Hippokrates und dem Enthusiasmus, so wie zwischen dem in beiden Fällen beobachteten Heilverfahren ist eine vollständige; die Metapher ist des grossen Denkers würdig. Dem krankhaft vermehrten und zugleich verdorbenen Humor, der das Gleichgewicht des Körpers stört, entspricht der der Anlage nach in der Seele vorhandene, aber bei den Betreffenden zeitweise bis zur Störung des seelischen Gleichgewichts erregte Enthusiasmus. In beiden Fällen indicirt die

*) Jahrbücher für Philologie 1862. S. 404.

Natur ein Heilverfahren, das zunächst Oel ins Feuer giesst, d. h. hier den krankhaft erregten Körper, dort die krankhaft aufgeregte Seele noch mehr erregt; aber eben dadurch wird zugleich hier die πέψις der kranken Säfte, dort die volle Culmination und Reife des ekstatischen Zustandes, der gleichsam ein Fieber der Seele ist, bewirkt. Der πέψις folgt die κρίσις oder κάθαρσις, der die Krankheit verursachenden Säfte. Die Bedeutung Ausscheidung für κάθαρσις im somatisch-medicinischen Sinne wird ausser durch die oben angeführte Definition Galens (τῶν ἀλλοτρίων κατὰ ποιότητα κένωσις) durch Arist. H. A. 6, 18: καθάρσεις καταμηνίων festgestellt. In der psychischen Analogie entsprechen dieser Sekretion die immer heftigeren Aeusserungen des πάθος, in denen derselbe gewissermassen aus der Seele herausgesetzt, jedenfalls aber seiner beunruhigenden Kraft und Wirkung beraubt wird. Der einzige Punkt, in dem die Analogie nicht stimmt, ist, dass das πάθος nicht wirklich selbst herausgeschafft wird. Doch kann man immerhin sagen, dass auch im Körper der betreffende Humor nicht absolut ausgeschieden wird, da er ja sich immer erneuert und mit ihm die Möglichkeit der Krankheit. Auch in dem Ausdruck κάθαρσις τῶν παθημάτων kann, da der Krankheitsstoff ausdrücklich zum Objekt gemacht wird, nur die Bedeutung Ausscheidung zu Grunde gelegt werden; welcher Ausdruck überdies sowohl der Metapher genauer entspricht, als auch an sich deutlicher ist, als der Bernayssche Ausdruck „Entladung“.

Es gab ausser dieser in hitzigen Krankheiten angewandten, gewissermassen homöopathischen, noch eine andere, ebenfalls dem Hippokrates zugeschriebene Heilmethode, deren Princip in der bei Spengel S. 34 angeführten Stelle aus Olympiodorus ad Plat. Alcib. S. 6 als τὰ ἐναντία τῶν ἐναντίων ἰάματα bezeichnet wird. Doch war dies nach Sprengel S. 429 nur eine untergeordnete Kurregel, die nur da zur Anwendung kam, wo ein übermässiger Reiz durch Erregung eines Gegenreizes geheilt werden sollte, z. B. ein hartnäckiges, entkräftendes Erbrechen durch Erregung eines Bauchflusses. Wenn nun in

der oben angeführten Stelle Olympiodorus dem Aristoteles die Anwendung desselben Princips auf dem psychischen Gebiete zuschreibt (παρακελεύεται τὸν θυμὸν τῇ ἐπιθυμίᾳ παύειν, τὴν δὲ ἐπιθυμίαν τῷ θυμῷ, τουτέστι τοῖς ἐναντίοις, vrgl. auch die zweite Stelle aus Olympiodor bei Spengel S. 35), so kann dies unmöglich, wie Spengel will, auf die musikalische oder tragische Katharsis bezogen werden; denn wenn dieses Verfahren auch in der zweiten der angeführten Stellen eine κάθαρσις genannt wird, so ist diese Benennung wenigstens nicht aristotelisch, sondern, wie schon Bernays Rhein. Mus. XIV, S. 369 f. bemerkt, neuplatonisch, und es ist irrig und irreleitend, wenn Spengel S. 34 diese Art, die Begierden zu zähmen, als eine „besondere, über aristotelische κάθαρσις bei den Späteren in Umlauf befindliche Ansicht" bezeichnet.

Doch es bedarf noch entscheidenderer Beweisgründe und wir wenden uns daher an die Quellen selbst.

Selbst Ueberweg*) hat sich von einem Schwanken in Bezug auf die Grundbedeutung nicht frei gemacht. Denn wohl nennt er S. 24 die κάθαρσις die „nach dem Ablauf des Gefühls eingetretene Beruhigung", was zwar eine etwas sehr abgeschwächte κάθαρσις, aber immer doch noch eine κάθαρσις ist, und bringt S. 25 f. vortreffliche Argumente gegen die „Läuterung und Veredlung der Gefühle" aus der aristotelischen Lehre bei; dennoch aber soll (S. 24) bei der musikalischen Katharsis der Leser zugleich an „den sprachlichen Sinn von Katharsis" d. h. an die Grundbedeutung Reinigung, ferner an die medicinische Bedeutung, „und wohl auch an den religiösen Sinn von Katharsis" denken. Vergl. auch S. 21 unten f. Und doch ist die einheitlich und ausschliesslich medicinische Grundbedeutung die erste und wesentlichste Grundlage der Bernaysschen Auffassung und ist es eine psychologisch-sprachliche Unmöglichkeit, wofern ein Schriftsteller nicht absichtlich mit den Worten spielt und sie schillern lässt, einen übertragenen Ausdruck oder überhaupt einen Ausdruck in einem bestimmten Zu-

*) Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Band 50.

sammenhange in mehr als einer Grundbedeutung zu fassen.

Ich gedenke nun nicht bei dem einen Ausdruck stehen zu bleiben, sondern im weitesten Umfange den Parallelismus zwischen den mit der κάθαρσις in der Politikstelle zusammenhängenden Ausdrücken und den Ausdrücken der Medicin nachzuweisen, um darzuthun, dass in derselben eine vollständige Parallele zwischen somatischem und psychischem Leben gezogen wird, und dass die psychische κάθαρσις nur gleichsam die Pointe dieser durchgeführten Vergleichung ist.

Zunächst ist das psychische πάθος selbst, wie auch Bonitz (Studien V, S. 44) hervorhebt, ein Analogon des körperlichen Leidenszustandes. Freilich giebt es auch freudige πάθη, aber diese können für unsern Zweck ausser Acht bleiben, da von ihnen eine κάθαρσις von Aristoteles nicht behauptet wird. Zu den schmerzlichen πάθη aber gehört nicht nur φόβος und ἔλεος, sondern auch der ἐνθουσιασμός, für den ja ausdrücklich eine ἰατρεία statuirt wird. Die somatische Analogie der πάθη findet, wie Eth. Nicom. IV, 15 hervorgehoben wird, bei einigen sogar darin ihren Ausdruck, dass sie körperliche Veränderungen hervorrufen: die Scham macht erröthen, die Furcht erblassen und σωματικὰ δή φαίνεταί πως ἀμφότερα εἶναι, ὅπερ δοκεῖ πάθους μᾶλλον ἢ ἕξεως εἶναι. Es soll nämlich bewiesen werden, dass die αἰσχύνη keine Tugend ist, als welche sie ἕξις sein müsste. Umgekehrt lehrt auch Hippokrates περὶ φυσῶν I, S. 570, Kühn.: ὅτι γὰρ ἂν λυπέῃ τὸν ἄνθρωπον, τοῦτο καλέεται νοῦσος.

Zweitens gehört, wie ebenfalls Bonitz a. a. O. S. 24, Anm. 13 andeutet, dieser Parallele an der Ausdruck κίνησις, vom ἐνθουσιασμός gebraucht 1342, 8. Dieser kommt auch sonst von den πάθη vor: so de Mem. 450 b, 1: τοῖς ἐν κινήσει πολλῇ διὰ πάθος ἢ δι' ἡλικίαν οὖσιν οὐ γίνεται μνήμη. Es wird hier der Gedächtnisseindruck mit dem Abdruck eines Petschaftes verglichen; die κίνησις oder das ῥέειν des Geistes (Z. 2 und 6), die diesen Abdruck unmöglich macht, findet statt bei den ἐν πάθει οὖσιν, bei den kleinen Kindern und den Alten (Z. 6 f.). Unmittelbar vorher (450 a, 30 f.) wird sogar

πάθος im Sinne von Gedächtnisseindruck mit *κίνησις* synonym gebraucht: *οἷον ζωγράφημά τι τὸ πάθος .... ἡ γὰρ γινομένη κίνησις ἐνσημαίνεται οἷον τύπον τινὰ τοῦ αἰσθήματος*: vergl. Analyt. pr. II (70, 69 ff.): *μαθὼν γὰρ ἴσως μουσικὴν μεταβέβληκέ τι τὴν ψυχήν, ἀλλ' οὐ τῶν φύσει ἡμῖν ἐστι τοῦτο τὸ πάθος, ἀλλ' οἷον ὀργαὶ καὶ ἐπιθυμίαι τῶν φύσει κινήσεων.*

Hierher gehört ferner die Stelle Eth. Nicom. II, 4 (1106, 4): *κατὰ τὰ πάθη κινεῖσθαι λεγόμεθα*, und wenn Rhet. II, 2 (1379, 27 ff.), gewisse Altersstufen, Zeitverhältnisse und Individuen als *εὐκίνητοι πρὸς ὀργήν* bezeichnet werden, so wird auch dadurch das *πάθος* der *ὀργή* deutlich als eine *κίνησις* bezeichnet. — Auch in nicht psychologischem Gebrauche des Ausdrucks *πάθος* wird damit *κίνησις* vielfach verbunden, so Met. XI, 5 (1071, 2). Kat. 14 (15, 23); Genes. I, 6 (323, 18); Met. IV, 14 (1020 b, 9).

Bei einigen der Rhet. II definirten *πάθη* erscheint auch der Ausdruck *ταραχή*. So bei der Furcht, die 1382, 21 als eine *λύπη τις ἢ ταραχή* bezeichnet wird (ebenso 1386 b, 23); derselbe Ausdruck wird 1383 b, 14 von der *αἰσχύνη* gebraucht, und 1386 b, 19 erscheint der *φθόνος* als *λύπη ταραχώδης*. Ohne *ταραχή* sind die freudigen Affekte, *φιλία* (1330 b, 33), *θάρσος* (1383, 12 ff.), das *μισεῖν*, das nach 1382, 10 f. ebenfalls ohne *λύπη* ist, sowie die schwächeren Schmerzaffekte, der *ἔλεος* (1385 b, 14 ff.), die *νέμεσις* 1386, 10), der *ζῆλος* (1388, 30). Es dient diese Zusammenstellung zugleich als Beweis dafür, dass von den freudigen Affekten eine *κάθαρσις* nicht behauptet werden könne. Der *ἔλεος* wird offenbar, da er an sich schwächer ist und von der echten Furcht für uns selbst ausgelöscht wird, nur in seiner Verbindung mit jener allgemeinen Schicksalsfurcht eine *ταραχή* und daher der *κάθαρσις* fähig. — Endlich gehört hierher noch die Stelle Eth. Nicom. III, 12 (1117, 31), wo der *ἀνδρεῖος* vornehmlich im Gegensatz gegen den furchtsamen *ἀτάραχος* genannt wird.

Von den entsprechenden medicinischen Ausdrücken ist der häufigste *ταραχή* und *ταράττειν*, womit aber *κίνησις* und *κινεῖν* synonym gebraucht wird; und zwar beide Ausdrücke in

einem zwiefachen Sinne, der zugleich die homöopathische Grundanschauung belegt, nämlich 1) für die Krankheitsursache, und 2) für die Wirkung des Heilmittels.

1) Für die Krankheitsursache. Objekt des *ταράττειν* ist entweder der Mensch, bezugsweise der Körper, oder die Säfte (*τὸ ὑγρόν*), welche beiden Objekte in gleicher Bedeutung mit einander abwechseln. So Hippokrates *περὶ νούσων* (Ausgabe des Hippokrates von Kühn II, S. 360) vom Krankheitsstoff: *ἐν τῇ ταραχῇ*, wenn der Krankheitsstoff sich immer mehr durch den Körper verbreitet, stirbt der Mensch, *ἢν μὴ ἀποκαθαίρηται*. So *Κωακαὶ προγνώσεις* (I, S. 341) der Ausdruck *κοιλίη ταραχώδης* und ibid. S. 142: *οἷσι κοιλίη κατ' ἀρχὰς ταράσσεται*. Ferner II, S. 350 (*περὶ νούσων* IV) *ἢν πολλὸν ἔῃ τὸ κονίον ἐν τῷ σώματι, μᾶλλον τοῦ καιροῦ* (über Gebühr) *τετάρακται* (sc. *τὸ σῶμα*), ib. S. 351: *τὸ ὑγρὸν ἐν τῷ σώματι τοῦ νοσέοντος τετάρακται μᾶλλον ἐν τῇσι περισσῇσι τῶν ἡμερέων*, u. a. St.

In dieser *ταραχή*, die von der Natur gewirkt wird, liegt aber unter Umständen auch schon der Anfang der Heilung, ein Heilbestreben der Natur. *Ἀφορισμοί* I (III, S. 706): *ἐν τῇσι ταραχῇσι τῆς κοιλίης καὶ τοῖσιν ἐμέτοισιν αὐτομάτως γενομένοισιν, ἢν μὲν, οἷα δεῖ καθαίρεσθαι, καθαίρωνται, ξυμφέρει τε καὶ εὐφόρως φέρουσιν.* II, 359 (*περὶ νούσων* VI): *πρὶν δὲ ταραχθῆναι οὐκ ἔχει ἐκχωρέειν τὸ πλεῖον τοῦ ὑγροῦ, ἀλλ' ἄνω καὶ κάτω ειλέεται μεμιγμένον τῷ ἄλλῳ ὑγρῷ ..., ἐν δὲ τῇ ταραχῇ κενοῦται.* Vergl. auch II, 349, wo das Fieber als Symptom der heilsamen *ταραχή* geschildert wird. In diesem Sinne wird geradezu das die sämmtlichen Vorgänge zusammenfassende Wort *ἐκτάραξις* gebildet: I, 141 (*περὶ κρισίων*): *κοιλίης ἐκτάραξις ἄνω καὶ κάτω*, ib. 147: *κοιλίη ἐκταραχθεῖσα χολώδεα*, ib. 253: *ἐκτάραξις κοιλίης*, III, 368: *ἀλλὰ τούτοισιν ἡ κατὰ κύστιν κάθαρσις ἢ κοιλίη ἐκταραχθεῖσα ὠφελῆσαι κτλ.*

Zweitens bewirken auch die Heilmittel eine *ταραχή*. II, 351 heisst es im Verlaufe der bereits angeführten Stelle, wo von einer Steigerung der *ταραχή* an gewissen Tagen die Rede ist: *καὶ ἤν τις ἐπιτεταραγμένῳ ἐόντι ἔτι μᾶλλον τα-*

ῥάξῃ, φάρμακον ἐμβαλών, οὐ θαῦμά ἐστιν ἐκ τῶν τοιούτων ἀπολέσθαι τὸν ἄνθρωπον. Zum Beweise, dass auch die Speisen gewissermaassen Medicamente sind, wird III, 856 angeführt, dass sie, verkehrt angewandt, εἰκῆ ταράσσει τοὺς ἀνθρώπους καὶ νοσοποιεῖ πως.

In beiden Bedeutungen nun kommt auch κίνησις vor: 1) als Krankheitsursache. So II, 388 von der φρενῖτις: ἡ δὲ νοῦσος γίνεται ὑπὸ χολῆς, ὅταν κινηθεῖσα πρὸς τὰ σπλάγχνα καὶ τὰς φρένας προσίζῃ, ib. S. 392: πάσχουσα δὲ ταῦτα μάλιστα ὑπὸ τοῦ φλέγματος, ὅταν κινηθὲν προσπέσῃ πρὸς τὴν καρδίαν, ib. S. 404: κινέει χολὴν καὶ φλέγμα. Aehnlich ib. S. 382, 406 unten und S. 408 oben.

Es wird 2) vom Heilmittel κινεῖν gebraucht III, 719: τὸ κατὰ πολὺ καὶ ἐξαπίνης κενοῦν ἢ πληροῦν ἢ θερμαίνειν ἢ ψύχειν ἢ ἄλλως ὁκωσοῦν τὸ σῶμα κινεῖν σφαλερόν und ibid. S. 718: ἐν πάσῃ κινήσει τοῦ σώματος ὁκόταν ἄρχηται πονέειν τὸ διαναπαύειν εὐθὺς ἄκοπον. Ferner II, 398: πίνειν, ὅσα τήν τε κοιλίην κινέει καὶ τὸ οὖρον ὑπάγει und ibid. S. 399: φάρμακα πιπίσκειν κάτω, ὑφ᾽ ὧν ὕδωρ ἢ φλέγμα καθαίρεται, χολὴν δὲ κινέειν.

Die Grundanschauungen der Humoralmedicin kann man auch kennen lernen aus den aristotelischen Problemen b. I, auch II und III. Auch hieraus einige Stellen: I, 47 wird das Wesen des φάρμακον auseinandergesetzt: τῷ ἄπεπτα εἶναι καὶ κινητικὰ μετὰ πικρότητος, φάρμακά ἐστιν, ibid. 15 ff.: ὅλως γὰρ τὸ φάρμακον δεῖ οὐ μόνον μὴ πέττεσθαι, ἀλλὰ καὶ κινητικὸν εἶναι, ὥσπερ καὶ τὸ γυμνάσιον ἔξωθεν ἧκον [ἢ ἔσωθεν wohl Glosse] τῇ κινήσει ἐκκρίνει τὰ ἀλλότρια. I, 40 am Ende: ὥστε ἂν ᾖ κινητικόν, ταράττει. Lib. III, S. 873 b, 31 f. wird vom stark gemischten Weine gesagt: ταράττει γὰρ τὴν αἴσθησιν τῷ πλείους ἐν αὐτῇ τὰς κινήσεις ἐμποιεῖν.

Hiernach bedeutet also κίνησις einen Krankheitsvorgang und muss an unsrer Stelle auch so gefasst werden. Dass ein voller Anfall des Enthusiasmus so genannt zu werden verdient, beweist die Schilderung desselben in dem von mir bereits Phil. XXI, S. 532 angeführten Zeugniss für die

Katharsis aus Aristides Quintilianus: *τὴν ψυχὴν ἐπὶ τάδε ῥέψασαν, ἀποβολῇ φρονήσεως οὐδὲν ἀλλ' ἢ ἐν ἀγνωσίᾳ καὶ λήθῃ διὰ τὸν σωματικὸν γινομένην κάρον, ταραχοῦ τε καὶ πτοήσεως ἐμπιπλαμένην, παράφορόν τι ὡς ἐν αὐτῷ τε τῷ τῆς γενέσεως χρόνῳ.* Und nachher wird die Seele *διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσα* und der Zustand *φόβος* Schreckniss genannt.

Auch *χρῆσθαι τοῖς μέλεσι* in Verbindung mit *καθίστασθαι* erinnert an die ärztliche Kunst, vergl. Hippokr. III, 712: *ἐν τοῖσιν ὀξέσι πάθεσιν ὀλιγάκις καὶ ἐν ἀρχῇσι τῇσι φαρμακίῃσι χρέεσθαι.* III, 859: *μὴ διδόναι φάρμακον, ἀλλὰ κλυσμοῖσι χρέεσθαι.* I, 678: *τῇ σαρκὶ χρῆσθαι.* I, 82: (*οἱ νοσέοντες*) *οὐκ ἐθέλουσι τὴν αὐτὴν χρῆσιν ἀεὶ προσδέχεσθαι* (von der Arznei). Jedenfalls ist *χρῆσθαι* an unsrer Stelle in viel prägnanterem Sinne gebraucht, als z. B. S. 1341 b, 36: *φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν.*

Ein rein medicinischer Ausdruck ist ferner *καθίστασθαι.* Ausgiebige Nachweise über die verschiedenen medicinischen Bedeutungen giebt Steph. s. v. S. 789 f. In der Bedeutung „geheilt werden" ist theils die Krankheit (so z. B. auch *ἀποκαθίστασθαι* Hippokr. III, 755 Kühn.), theils der Patient Subjekt. Ausser den bei Stephanus ausgeschriebenen Stellen führe ich nur zwei an: Hippokr. I, 206: *ὥστε μὴ δύνασθαι καταστῆναι τὸν ἄνθρωπον εἰς τὴν ἴησιν,* und I, 228: *οἷσι .... λεπτύνεται τὸ νενοσηκὸς τοῦ σώματος, οὗτοι ἀδύνατοι εἰς τοῦτο καθίστασθαι.*

So hat denn auch *κάθαρσις* und *καθαίρειν* eine ähnliche Duplicität des Gebrauchs, wie *ταραχή* und *κίνησις*, es bezeichnet die Ausscheidung der Säfte sowohl durch die Natur selbst, als auch durch Heilmittel. Auch hier ist bald der Mensch, bald der Krankheitsstoff Objekt*).

---

*) Interessant ist, dass schon bei Homer καθαίρειν mit einem doppelten Accusativ der Person und der Sache vorkommt. Il. 16, 667 heisst es:

εἰ δ' ἄγε νῦν, φίλε Φοῖβε, κελαινεφὲς αἷμα κάθηρον
ἐλθὼν ἐκ βελέων Σαρπηδόνα.

Als einen allgemein verständlichen, wenn auch der medicinischen Kunstsprache angehörigen bezeichnet den Ausdruck die Erwähnung bei Thucydides in der Beschreibung der Pest (II, 49): ἀποκαθάρσεις χολῆς πᾶσαι, ὅσαι ὑπὸ ἰατρῶν ὠνομασμέναι εἰσίν.

1. Durch die Natur. Hippokr. II, 357: φημὶ οὖν, ἢν ἐν τῷ αὐτῷ ἀνθρώπῳ ἐνέῃ τι νοσηρὸν .... καὶ θερμαίνηται ὁ ἄνθρωπος, ταράσσεσθαι τὸ ὑγρὸν πᾶν θερμαινόμενον ἐν τῷ σώματι, τοῦτο δὲ ποιέει βίῃ. καὶ ἢν μὲν ἀποκαθαίρηται ὁ ἄνθρωπος, τοῦ δὲ ταρασσομένου ἀποκρίνεται ὁκόσον ἂν πλέον ᾖ τοῦ καιροῦ. Unmittelbar vorher: ἥ τε βίη καὶ ἡ πληθώρη, ἢν μὴ ἀποκαθαίρωνται οἱ ἄνθρωποι, θερμαίνουσι τὰ σώματα. I, 156: καὶ βήσσει τοῦτον τὸν χρόνον σφόδρα, καὶ καθαίρεται ἅμα τῇ βηχὶ τὸ μὲν πρῶτον πουλὺ καὶ ἀφρῶδες σίαλον κ. τ. λ. Die gleiche Construktion zweimal II, 340, wo die ganze Theorie in Kürze vorgetragen wird. I, 323: ὀδύνη κοιλίης μετὰ τόκον ἐπὶ ταύτῃσι ποώδεα καθαίρει. Sehr oft bezeichnet es geradezu die natürliche Entleerung. So I, 173: αἱ ἄκρητοι τελευτῶσαι καθάρσεις ἐν πᾶσι παροξυντικαί. II, 353: ἢν μὲν ἐμμείνῃ τὰ σιτία πλείονα τοῦ καιροῦ ἤδη πεπεμμένα ἐόντα καὶ ὁ ἄνθρωπος μὴ ἀποκαθαίρηται καὶ ἕτερα σιτία ἐπιπίπτῃ, τὸ σῶμα πληρούμενον ὑπὸ τῆς ἰκμάδος τῆς προτέρης καὶ τῆς νέης θερμαίνεται.

2. Durch Arzneimittel. I, 147: καὶ ἐὰν περὶ τὴν νοθὸν πλευρὴν περισκελέες αἱ ὀδύναι γίνωνται, τουτέοισι λύσις φλεβοτομίη καὶ κάθαρσις κάτω. I, 329: ὁμοίως δὲ καὶ ἐν τῇσιν ὑπερκαθάρσεσι τῇσιν ἐκ τῶν φαρμάκων. Ibid. 330: αἱ ἐξερύθρων, μελάνων ὑπὸ ἐλλεβόρου καθάρσεις πονηραί. Ib. I, 352 ff. findet sich wiederum eine kurze Darlegung der Grundsätze der Humoralmedicin; S. 354 heisst es: ἢν γάρ τινι δίδως ἀνθρώπῳ φάρμακον, ὅτι φλέγμα ἄγει, ἐμέεταί σοι φλέγμα· καὶ ἢν δίδως φάρμακον, ὅτι χολὴν ἄγει, ἐμέεταί σοι χολήν· κατὰ ταὐτὰ καὶ χολὴν μέλαιναν καθαίρει, ἢν δίδως φάρμακον, ὅ τι χολὴν μέλαιναν ἄγει. Vergl. II, 350; III, 611 und das Buch περὶ φαρμάκων III, 855 ff. Zahlreiche Stellen finden sich auch in den ersten Büchern der aristotelischen Probleme, so A, 9 Z. 24: ἅτε οὐκ ἀποκαθαρθέντος τοῦ φλέγματος. Δ, 13, Z. 8: ὅσα ἐξ ἀποκαθάρματος γίνεται καὶ ἐκκρίσεως.

Hieraus ergiebt sich denn nun auch mit Evidenz, dass die κάθαρσις in gewissem Sinne eine homöopathische Heilung ist. In gewissem Sinne, denn der Ausdruck hat etwas Bedenkliches. Das Homöopathische der Heilung nämlich

beschränkt sich darauf, dass nachdem einmal eine krankhafte Anhäufung einer der vier Humores in einem Theile des Körpers stattgefunden hat, der Arzt nur den von der Natur jetzt vorgenommenen Process fördern und beschleunigen, und so seine heilsame Beendigung ermöglichen kann. Dass dieser Begriff zu Grunde liegt, beweist die ganze hervorstehende Beweisführung. Die Natur bewirkt *ταραχή* oder *κίνησις* des betreffenden Humor, die Arznei thut zunächst dasselbe, die Natur bewirkt ferner *κάθαρσις*, auch die Arzneimittel bezwecken dasselbe. Auch hier ist die Parallele der Stellen über die musikalische und tragische Katharsis evident. Der Mensch leidet in hohem Grade am *ἐνθουσιασμός*, er gebraucht *ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν μέλη* und wird geheilt. Er ist von Furcht und Mitleid in hohem Grade ergriffen and wird durch weitere Erregung von Furcht und Mitleid geheilt.

Endlich ist noch als medicinisch zu kennzeichnen der Ausdruck *κουφίζεσθαι*. Hippokr. I, 177: *τὰ εὐθὺ ταραχώδεα, ἄγρυπνα, ἀποστάξαντα ἐκταῖα κουφισθέντα, νύκτα πονήσαντα, εἰς τὴν αὔριον ἐφιδρώσαντα, κατενεχθέντα, παρακρούσαντα αἱμορραγῆσαι λαύρως.* III, 715: *τοῖσι μὴ κατὰ λόγον κουφίζουσιν οὐ δεῖ πιστεύειν.* In beiden Stellen ist von der natürlichen Entleerung die Rede. Arist. Probl. B. 22: *διὰ τί ἀεὶ τοῦ σώματος ῥέοντος καὶ τῆς ἀπορροῆς γινομένης ἐκ τῶν περιττωμάτων οὐ κουφίζεται τὸ σῶμα, ἐὰν μὴ ἀφιδρώσῃ;* Und weiter ibid.: *διὸ καὶ οἱ ἔμετοι τῶν ἱδρώτων κουφίζουσι μᾶλλον, ὅτι συνεξάγουσι τοῦτο ἅτε παχύτεροι καὶ σωματωδέστεροι ὄντες.* Δ, 30: *Διὰ τί ἀφροδισιαστικοὶ οἱ μελαγχολικοί; ἢ ὅτι πνευματώδεις, τὸ δὲ σπέρμα πνεύματος ἔξοδός ἐστιν. οἷς οὖν πολὺ τὸ τοιοῦτον, ἀνάγκη πολλάκις ἐπιθυμεῖν τούτους ἀποκαθαίρεσθαι· κουφίζονται γάρ.* In dem folgenden Beispiel erscheint auch hier die Krankheit als Objekt. B, 17: *καὶ ὑπὸ τῶν πυρετῶν οἱ λαμβανόμενοι παίζουσι μᾶλλον ἢ ἀλγοῦσι, παρ' αὐτοῖς δὲ γενόμενοι οἱ αὐτοί, κουφισθέντος τοῦ πάθους, ἀλγοῦσιν.* In den vier letzten Beispielen erscheint der Begriff nahe verwandt dem der *κάθαρσις*, nur dass immer der Begriff der Erleichterung, des Wohlgefühls hinzutritt. So auch Hippokr. III, S. 415, 417, 419.

Nach dem Vorstehenden kann es nicht zweifelhaft sein, dass ein griechischer Leser sich durch die Sätze 1342, 7—15: *καὶ γὰρ — ἡδονῆς* in einen medicinischen Vorstellungskreis versetzt fühlte. Ich schliesse hier noch die Besprechung des Wortes *κατακώχιμος* Z. 8 an. *Κατακώχιμος*, abgeleitet von *κατέχεσθαι* in der Bedeutung eingenommen, ergriffen, bemeistert werden, bezeichnet seiner Ableitung nach (Krüg. 41, 11, 16) die Fähigkeit oder Neigung zu einem heftigen Ergriffenwerden. Es behält die Construktion des Verbums bei. Letzteres, vom afflatus divinus gebraucht, wird mit *ἐκ* construirt: Plat. Menon. S. 99 D: *ἐπίπνους ὄντας καὶ κατεχομένους ἐκ τοῦ θεοῦ*. Und in übertragener Bedeutung Ion. S. 536 B: *πολλοὶ ἐξ Ὁμήρου κατέχονταί τε καὶ ἔχονται*. Ebenso *κατακώχιμος* Eth. Nicom. X, 10 (1179 b, 7—9): (*οἱ λόγοι*) *φαίνονται προτρέψασθαι .... τῶν νέων τοὺς ἐλευθερίους ἰσχύειν, ἦθός τ' εὐγενὲς καὶ ὡς ἀληθῶς φιλόκαλον ποιῆσαι ἂν κατακώχιμον ἐκ τῆς ἀρετῆς* „fähig oder geneigt, für die Tugend zu schwärmen". An der zweiten aristotelischen Stelle hat es den Dativ bei sich: Hist. Anim. 6, 18 (572, 31 ff.): *οὕτω δὲ σφόδρα κατακώχιμοι γίνονται τῷ πάθει*, (die Kühe von der Brunst), *ὥστε μὴ δύνασθαι αὐτῶν κρατεῖν τοὺς βουκόλους*. Hier hat es mit der charakteristischen Construktion die Bedeutung der Fähigkeit verloren und bezeichnet das faktische heftige Ergriffensein. In der dritten Stelle, Pol. II, 9 (1269 b, 29 f.): *ἢ γὰρ πρὸς τὴν τῶν ἀρρένων ὁμιλίαν, ἢ πρὸς τὴν τῶν γυναικῶν φαίνονται κατακώχιμοι πάντες οἱ τοιοῦτοι* hat es die Anlehnung an das Verbum in der Construktion und damit auch die aus dem Verbum entnommene Bedeutung gänzlich verloren und nur das abstrakte „stark geneigt" ist übrig geblieben.

Dagegen hat es an unsrer Stelle: *ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοι* wieder die Construktion des Verbum beibehalten und kann nur bedeuten: geneigt oder disponirt, heftig ergriffen zu werden. Ausser diesen vier aristotelischen bringt Stephanus nur je eine aus Synesius und Eustathius bei, in denen *κατακώχιμος* vorkommt.

Hiernach lässt sich auch mit Sicherheit bestimmen, wel-

cher Art das Verhältniss zwischen der psychischen κάθαρσις als ausserordentlicher Seelenheilung und der allgemeingültigen psychischen κάθαρσις ist. Dasselbe ist nämlich genau parallel dem Verhältniss, das nach der Humoralmedicin zwischen dem normalen alltäglichen Kreislauf des somatischen Lebens und der durch krankhafte Störung des Gleichgewichts in der Säftebildung nöthig gewordenen erhöhten Thätigkeit der Aussonderungsorgane besteht. Ist jene κάθαρσις eine gewaltsame Krise des fieberhaft erregten und aus dem Gleichgewicht gekommenen Gemüthslebens, so diese, die allgemeine, ein gesunder, wohlthätiger, normaler Seelenprocess, der deshalb auch geradezu, etwa wie wenn wir unsern Körper durch Gymnastik oder Spazierengehen Bewegung verschaffen, in den Gebrauch zur Ergötzung und zum Genusse übergeht.

Fünfter Anhang.

Eine Stelle über die Katharsis bei Aristides Quintilianus.

(Nach Philologus XXI, S. 532 f.)

Folgende Stelle aus Aristides Quintilianus enthält ein deutliches Zeugniss für die von Bernays verfochtene Auffassung. Derselbe behandelt in B. II περὶ μουσικῆς die ethische Wirkung der Musik und kommt dabei auch einigemal auf den Enthusiasmus zu sprechen, bewegt sich aber durchweg in platonischen und pythagorischen Vorstellungen. Im dritten Buche wird sodann die Musik vermittelst der an die Intervallenverhältnisse sich anknüpfenden Zahlenmystik mit allem Erdenklichen verglichen und in Parallele gesetzt. Mitten in diesem wüsten Unsinn und weder nach vorn noch nach hinten in einer sichtbaren Verbindung mit demselben heisst es S. 157 Meib.: *Μελῳδίας δὲ ὁ λόγος ἀρχὴν φυσικωτάτην καὶ πρωτίστην τὸν ἐνθουσιασμὸν* (Meib., der die ganze Stelle nicht verstanden hat, verändert gegen seine Handschriften und gegen das fol-

gende τοῦ ἐνθουσιασμοῦ) δείκνυσι· τὴν γὰρ δὴ ψυχὴν ἐπὶ τάδε ῥέψασαν, ἀποβολῇ φρονήσεως οὐδὲν ἀλλ' ἢ ἐν ἀγνωσίᾳ καὶ λήθῃ, διὰ τὸν σωματικὸν γινομένην κάρον, ταραχοῦ τε καὶ πτοήσεως ἐμπιπλαμένην, παράφορόν τι ὡς ἐν αὐτῷ τε τῷ τῆς γενέσεως καθίστασθαι χρόνῳ. Κἂν τῷ δεῦρο βίῳ κατά τινας περιόδους πλέον τε καὶ μεῖον παραπολαύειν (Meibom fügt irrig hinzu φρονήσεως). Ταύτην δή, διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσαν *καταστaλτέαν φασὶν* εἶναι τῇ μελῳδίᾳ, ἤτοι καὶ αὐτοὺς *μιμήσει* τινὶ τὸ τῆς φύσεως ἄλογον *ἀπομειλιττομένους*, οἷον ὅσοι τε ἄγριοι τὸ ἦθος καὶ ζωοδέστεροι (so für ζωωδέστεροι oder ζωοειδέστεροι), ἢ καὶ δι' ἀκοῆς (καὶ Meibom ohne handschriftliche Autorität) ὄψεως (dies ist ohne Zweifel ein in den Text gerathenes Glossem eines späteren Lesers, der den Gegensatz des δι' ἀκοῆς gegen καὶ αὐτοὺς als selbstthätiges Musiciren nicht mehr verstand) φόβον τὸν τοιόνδε ἀποτρεπομένους, οἷον ὅσοι πεπαιδευμένοι καὶ φύσει κοσμιώτεροι. Διὸ καὶ τὰς βακχικὰς τελετὰς καὶ ὅσαι ταύταις παραπλήσιοι λόγου τινὸς ἔχεσθαί *φασιν*· ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτόησις (so Meibom richtig für ποίησις, was seine Handschriften boten) *διὰ βίον* ἢ *τύχην* ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελῳδιῶν τε καὶ ὀρχήσεων ἅμα παιδιαῖς *ἐκκαθαίρηται*, d. h. „die Lehre von der Melodie zeigt (indem sie darauf führt, das Wesen des Enthusiasmus zu untersuchen) den Enthusiasmus als den natürlichsten und allerersten Anfang (sc. des menschlichen Daseins); dass nämlich die Seele, wenn sie sich dahin (in die enthusiastischen Zustände) zurückgezogen hat, durch Verlust der Besinnung wegen der leiblichen Erstarrung in vollständiger Bewusstlosigkeit und Selbstvergessenheit sich befindend, erfüllt von Erschütterung und Beunruhigung als etwas Sinnberaubtes wie in der Zeit der Geburt selbst sich darstellt, und dass sie in diesem Leben nach gewissen Zeitläufen mehr oder weniger (ihm, dem Enthusiasmus) unterworfen ist. Dieselbe nun, wenn sie wegen der gänzlichen Bewusstlosigkeit und Selbstvergessenheit in Nichts vom Wahnsinn fern ist, sei, sagt man, durch Melodie zu beschwichtigen (ein medicinischer Ausdruck: κατασταλτικὸν φάρμακον ist bei Galen ein beschwichtigendes Mittel), sei es, dass sie (die Enthusiastischen) selbst den irrationalen

Zustand durch eine gewisse (musikalische) Nachahmung (des Zustandes nämlich) besänftigen, wie bei denjenigen, die wild und mehr thierartig von Naturanlage sind; sei es, dass sie durch (blosses) Anhören (solcher den Enthusiasmus nachahmenden Musik) solches Schreckniss von sich abwenden, wie die Gebildeten und in ihrer Natur Verfeinerten. Daher, sagt man, hängen auch die bacchischen und die ihnen verwandten Gebräuche mit einem Grunde zusammen, damit (nämlich) die Beunruhigung der Unwissenderen über Leben oder Geschick von den mit jenen verbundenen Melodien und Tänzen in spielender Weise ausgeschieden werde."

Die Vertretung seiner seltsamen Parallele zwischen Enthusiasmus und Geburt im ersten Satze müssen wir dem Verfasser selbst überlassen. Dagegen haben wir in den beiden mit *φασίν* eingeleiteten Sätzen entschieden Aristotelisches. Der erste derselben enthält, besonders in dem Worte *μιμήσει*, ein klares Zeugniss für die musikalische Katharsis als eine homöopathische Gemüthserleichterung Enthusiastischer. Der zweite bezeugt zunächst in dem Ausdruck *ἐκκαθαίρειν* den medicinischen Ursprung der Metapher, da derselbe den oben gebrauchten medicinischen Ausdrücken gleichsteht. Sodann aber kommt er mit der *πτόησις διὰ βίον ἢ τύχην*, gerade wie Aristoteles in der Politikstelle, auch auf die tragischen Affekte zu sprechen. Denn die *πτόησις διὰ βίον ἢ τύχην* ist offenbar das Gemeinsame von Furcht und Mitleid, die pathische Erregung durchs Menschenloos. Und zwar nicht die blosse Disposition dazu, sondern der aktuelle, entschieden krankhafte Zustand (*πτόησις*) ist Objekt der Katharsis. Das homöopathische Element ist bei den dazu gebrauchten Mitteln, den Gesängen und Tänzen, nicht ausdrücklich hervorgehoben, doch ist dies in dem vorhergehenden Satze in Bezug auf die musikalische Behandlung des Enthusiasmus so nachdrücklich geschehen, dass wir auch hier den sollicitatorischen Charakter der Gesänge und Tänze annehmen dürfen, so dass der ganze Vorgang in strengster Analogie zur Heilung des Enthusiasmus in der Politikstelle dasteht. Wir hätten also aus später Zeit — denn der Verfasser (wenn er nicht bloss gedankenlos abschreibt) spricht

im Präsens als von etwas zu seiner Zeit Bestehendem — ein Zeugniss für eine kathartische Behandlung krankhaft Furchtsamer und Mitleidiger in Form bacchischer Weihen.

Sechster Anhang.

Das ἦθος der Seele.

(Nach Philologus XXVII, S. 705 ff.)

An vielen Stellen unsrer Untersuchung treten uns die Ausdrücke ἤθη, ἦθος oder ἠθικός entgegen, so z. B. Pol. VIII, 5 in der Frage: ob denn nicht die Musik mehr bewirke als die κοινή oder φυσικὴ ἡδονή, ob sie nicht auf das ἦθος und die Seele sich beziehe (1340, 6). Dass wir aber durch die Musik ποιοί τινες τὰ ἤθη werden, wird bewiesen durch die Olympos-Lieder, die ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ' ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν. Was ist das περὶ τὴν ψυχὴν ἦθος? Das kann mit grosser Bestimmtheit angegeben werden. Zunächst ergiebt sich aus unsrer Stelle selbst unmittelbar, dass es der Sitz der πάθη ist, denn wenn auch der ἐνθουσιασμός bei den Aufzählungen der πάθη in der Ethik und Rhetorik nicht vorkommt, so ist doch kein Grund anzunehmen, dass er hier durch den Zusatz τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους als eine besondere Art von psychischem πάθος bezeichnet werden soll, vielmehr sind alle psychischen πάθη im Gegensatz gegen die des Körpers πάθη des psychischen ἦθος. Einerseits zur Bestätigung dieser Annahme, andrerseits aber auch zur Erweiterung des Begriffs des ἦθος dient sodann die weitere Stelle Z. 19 ff., wo zu den ἠθικά ausser einem πάθος, der ὀργή, auch die Tugenden πραότης, ἀνδρία, σωφροσύνη καὶ πάντα τὰ ἐναντία τούτοις und noch Anderes gezählt wird. Auch an anderen Stellen werden die πάθη dem ἦθος zugerechnet, so Rhet. II, 12 (1389, 2): οἱ νέοι τὰ ἤθη εἰσὶν ἐπιθυμητικοί, S. 1386 b, 12 heisst es vom ἐλεεῖν und νεμεσᾶν, ἄμφω τὰ πάθη

ἤθους χρηστοῦ und unmittelbar vorher: ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἤθους (mit dem ἔλεος τὸ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις).

Dass aber das ἦθος mehr umfasst, als die πάθη, beweist die Stelle Rhet. II, 12 zu Anfang. Es werden hier die ἤθη nach ihrer Bedeutung für den Redner specialisirt, und zwar tritt für ihn eine ποιότης in Bezug auf die ἤθη ein κατὰ τὰ πάθη καὶ τὰς ἕξεις καὶ τὰς ἡλικίας καὶ τὰς τύχας. Was die πάθη sind, ist bekannt, die ἕξεις sind ἀρεταί und κακίαι (Z. 34), die ἡλικίαι νεότης καὶ ἀκμὴ καὶ γῆρας (Z. 36), die τύχαι εὐγένεια καὶ πλοῦτος καὶ δυνάμεις καὶ τἀναντία τούτοις καὶ ὅλως εὐτυχία καὶ δυστυχία, 1389, 1 f.

Eine etwas andere Eintheilung des die ἤθη τῆς ψυχῆς Bedingenden befindet sich Eth. Eudem. II, 2 (1220b, 7 ff.), wo die Betrachtung nicht eine praktische für den Redner, sondern eine rein psychologisch-ethische ist. Es sind 1) die δυνάμεις τῶν παθημάτων, καθ' ἃς ὡς παθητικοὶ λέγονται, 2) die ἕξεις d. h. (Z. 18 ff.) die αἰτίαι τοῦ ταῦτα ἢ κατὰ λόγον ὑπάρχειν ἢ ἐναντίως, οἷον ἀνδρία, σωφροσύνη, δειλία, ἀκολασία. Die πάθη selbst werden hier ausgeschlossen, weil nach denselben (Z. 15) eine ποιότης nicht stattfindet, diese vielmehr κατὰ τὰς δυνάμεις ist. Natürlich ist dieser letzte Satz nur richtig unter der Voraussetzung, dass ποιότης hier etwas Dauerndes, πάθος nur etwas Einmaliges ist.

Diese Stelle nun ist parallel mit Eth. Nicom. II, 4, wo die πάθη, δυνάμεις und ἕξεις als τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γινόμενα genau umschrieben werden. Da nun in dieser letzteren Stelle von dem niedern Seelentheile, dem ὀρεκτικόν, dem Sitze der ἐπιθυμία und des θυμός, die Rede ist (Eth. Nic. I am Ende, II am Anfang), so ergiebt sich, dass das ἦθος der Seele nichts Anderes ist, als eben dieser niedere Seelentheil selbst. Beide Ausdrücke, der speciellere und der allgemeinere, sind verbunden 1340, 6: πρὸς τὸ ἦθος καὶ πρὸς τὴν ψυχήν. Hiermit stimmt nun wieder die oben aus Pol. VIII, 5 angeführte Stelle, wo ὀργή, πραότης, ἀνδρία, σωφροσύνη, also auch eben die tugendhaften ἕξεις des niedern Seelengebiets als ἠθικά angeführt werden.

Auf dasselbe Resultat führt die Stelle Pol. VIII, 2. Ari-

stoteles wirft hier einige Fragen auf, Zweck und Methode der Erziehung betreffend, darunter denn auch die, *πότερον πρὸς τὴν διάνοιαν πρέπει μᾶλλον ἢ πρὸς τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος* (1337, 38 f.). Zu ergänzen ist aus Z. 35 *παιδεύεσθαι* und *πρός* bezeichnet das Objekt, auf das eingewirkt werden soll. Es handelt sich, wie wir aus dem Gegensatze zwischen *διάνοια* und *ἦθος* sehen, um die Erziehung zur Tugend, die ja eben nach ihrer doppelten Sphäre in eine *διανοητική* und *ἠθική* eingetheilt wird, Eth. Nicom. I am Ende (1103 oben), und speciell ist die *ἠθικὴ ἀρετή* die des niedern Seelentheils, des *ἐπιθυμητικόν* und *ὀρεκτικόν*. Und ferner ergiebt sich aus einer Anzahl von Stellen, dass *ἠθικὴ ἀρετή* nur ein anderer Ausdruck ist für *ἡ τοῦ ἤθους ἀρετή*. Dies tritt nun am Deutlichsten hervor Eth. Nicom. X, 8 (1178, 15—19), wo zweimal beide Ausdrücke abwechselnd gebraucht werden, wie auch Z. 22 die *διανοητικὴ ἀρετή ἡ τοῦ νοῦ* genannt wird. In gleichem Sinne findet sich der Ausdruck *ἡ τοῦ ἤθους ἀρετή* ibid. Cap. 1 (1172, 22) und Cap. 2 (1172b, 15), und ebenso wechseln Eth. N. VI, 2 zu Anfang beide Ausdrücke in gleicher Bedeutung mit einander ab. Somit ergiebt sich auch von dieser Seite, dass das *ἦθος* der Seele jener niedere Seelentheil ist, dessen Naturbestimmtheit durch die *δύναμις* zu den *πάθη* und die *πάθη* selbst constituirt wird, und dessen sittliche Bestimmtheit, seine *ἀρεταί* und *κακίαι*, *ἕξεις* sind, dessen Tugend speciell eine *μεσότης ἔν τε τοῖς πάθεσι καὶ ἐν ταῖς πράξεσι* ist (1007, 2—5). Da diese *ἕξεις* aber und speciell die tugendhafte *ἕξις* der *μεσότης* das Resultat einer erziehenden Gewöhnung sind, so liebt es Aristoteles die *ἠθικὴ ἀρετή* auch mit dem *ἔθος* in Verbindung zu bringen. So Pol. VII, 13 (1332, 38 f.): *ἀλλὰ μὴν ἀγαθοί γε καὶ σπουδαῖοι γίγνονται διὰ τριῶν. τὰ τρία δὲ ταῦτά ἐστι φύσις, ἔθος, λόγος κτλ.*, ibid. C. 15 (1334b, 8 ff.): *λοιπὸν δὲ θεωρῆσαι, πότερον παιδευτέοι τῷ λόγῳ πρότερον ἢ τοῖς ἔθεσιν. κτλ.* So lehrt auch schon Plato Legg. S. 792 E in Bezug auf das früheste Kindesalter: *κυριώτατον ἐμφύεται πᾶσι τότε τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθος.* Aristoteles nun geht Eth. Nicom. II, 1 (1103, 17) so weit, zu behaupten: *ἡ δὲ ἠθικὴ* (sc. *ἀρετή*) *ἐξ ἔθους περιγίνεται, ὅθεν καὶ τοὔνομα ἔσχηκε*

μικρὸν παρεκκλῖνον ἀπὸ τοῦ ἔθους. Vgl. auch Eth. Eudem. II, 2, Anfang. Diese etwas ungenau ausgedrückte Etymologie kann doch wohl nur soviel besagen wollen, dass der Name ἠθικὴ ἀρετή nicht unmittelbar und direct von ἔθος abgeleitet werden soll, sondern nur durch Vermittlung der etymologischen und Sinnesverwandtschaft von ἦθος und ἔθος. Denn auch ἦθος bezeichnet ja ursprünglich Sitte, Gewohnheit, woraus sich die Bedeutung: habituelle Haltung der Seele und weiter die Anwendung auf das Gebiet der Seele entwickelt hat, dessen Qualität durch diese habituelle Haltung bestimmt wird. Genauer ist diese Entwicklung der Bedeutung folgende. Aus der Bedeutung Gewohnheit für ἦθος ergiebt sich zunächst die Anwendung auf die durch Gewöhnung bestimmbaren Seelenzustände, die δυνάμεις, d. h. die Anlagen oder Triebe der begehrenden Seele. Diese heissen nun ἤθη, mögen sie als blosse δυνάμεις, oder als aktuelle πάθη und habituelle ἕξεις (ἀρεταί oder κακίαι) gedacht werden. Hierauf wird der Ausdruck ferner übertragen auf den Sitz dieser seelischen Erscheinungen, der somit das ἦθος der Seele heisst. Und da nun ferner mit diesem Gebiete der ἤθη und des ἦθος sich die Lehre von der Tugend vornehmlich befasst, so erhält nunmehr diese Disciplin selbst den Namen τὰ ἠθικά, indem zunächst Aristoteles die Nikomachische Ethik häufig in dieser Form citirt. Wir haben also hier zugleich die Genealogie des Namens der Sittenlehre vor uns. Aber eben diese nacharistotelische, uns allein geläufige Bedeutung erschwert uns leicht das Verständniss des aristotelischen Gebrauchs sowohl von ἦθος und ἤθη, als von dem Adjektivum ἠθικός. Letzteres heisst bei Leibe nicht ethisch in unserm Sinne, sondern entweder, wie in καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν Pol. VIII, 5, 1340, 21: dem ἦθος der Seele angehörig, oder wie in ῥήσεις ἠθικαί Poet. 6, und ἠθικὴ τραγῳδία: ἤθη habend. Letzterer Ausdruck hat jedoch neuerdings von Gotschlich (Die ethische Tragödie u. s. w. in Fleckeisens Jahrbüchern, 1874, 9) eine recht entsprechende Deutung dahin erhalten, dass die ethische Tragödie im Gegensatz gegen die pathetische als diejenige bezeichnet wird, in der die Entwicklung durch ein von der προαί-

ρεσις, nicht vom Affekt, geleitetes Handeln erfolgt. — Auch Bonitz über πάθος und πάθημα S. 46 versteht den vom ἐνθουσιασμός gebrauchten Ausdruck so, dass dadurch der ἐνθουσιασμός einfach in die Reihe der psychischen Affekte gesetzt wird. Dagegen weicht die von Bernays S. 189 und 195 angedeutete Auffassung, wornach der Ausdruck ἤθους πάθος den ἐνθουσιασμός als eine dauernde Affektion, eine παθητικὴ ποιότης bezeichnet, von der meinigen ab, und hat den Uebelstand, dass sie ein momentanes πάθος als dauernde Affektion fasst.

Siebenter Anhang.

Die frühere Ansicht Lessings und seiner Freunde.

(Nach Philologus XXVII, S. 722 ff.)

Ich habe schon mehrfach darauf hingewiesen, wie sich im vorigen Jahrhundert unabhängig von Aristoteles und theilweise sogar in Opposition gegen denselben, eine der seinigen in wesentlichen Zügen verwandte Sollicitationstheorie entwickelte. Hier einige Mittheilungen darüber. Genaueres findet sich bei Wolfrom, Lessing und das Drama. II. Programm des Domgymnasiums in Magdeburg. 1866.

Der Erste nämlich, der sich in Deutschland gegen die „Reinigungsphrase“ auflehnt, dabei freilich zugleich gegen den — falschverstandenen — Aristoteles Front macht, ist niemand anders, als der alte Buchhändler Nicolai. Derselbe giebt in einem Briefe an Lessing vom 31. August 1756 eine Analyse seiner damals geschriebenen — nicht mehr vorhandenen — Abhandlung über das Trauerspiel, und bemerkt unter Anderem Folgendes: „Hauptsächlich habe ich den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat, es sei der Zweck des Trauerspiels, die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden. Er ist, wo nicht falsch, doch wenigstens nicht allgemein und Schuld daran, dass viele deut-

sche Trauerspiele so schlecht sind. Ich setze also den Zweck des Trauerspiels in die Erregung der Leidenschaften, und sage: das beste Trauerspiel ist das, welches die Leidenschaften am heftigsten erregt, nicht das, welches geschickt ist, die Leidenschaften zu reinigen. Auf diesen Zweck suche ich alle Eigenschaften des Trauerspiels zu vereinigen" u. s. w. Unter den „Leidenschaften" versteht Nicolai, wie auch Lessing damals immer, Mitleid und „Schrecken" für den tragischen Helden, wozu er als Drittes die Bewunderung fügt. Aus Lessings Brief an Nicolai vom 2. April 1757 und dessen „Anmerkungen" zu diesem Briefe geht hervor, dass Nicolai seine Ideen theilweise aus Dubos entlehnt hat. Dubos schrieb, wie bei Gelegenheit seiner Stellung zur Katharsis schon erwähnt, 1719 Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Derselbe fand (nach Hettner, Geschichte der franz. Literatur im 18. Jahrh. S. 255) „den Ursprung und die Nothwendigkeit der Kunst in dem Bedürfniss des Menschen nach lebhaftem Daseinsgefühl". Die Leidenschaften des wirklichen Lebens, die der Seele „ces sensations les plus vives" bereiten, haben unangenehme Rückschläge im Gefolge und so findet er in der Kunst ein Mittel, „de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable". Denn „les passions, que ces imitations fout naitre en nous, ne sont que superficielles".

Lessing, in seiner Antwort vom 13. Nov. 1756, will zwar den Grundsatz, das Trauerspiel solle bessern, nicht ganz aufgeben, gesteht aber zu, „dass kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen als der: „die Tragödie soll Leidenschaften erregen". Er sucht beide Grundsätze dadurch zu vereinigen, dass er nachweist, die Erregung des Mitleids sei das Ziel der Erregung der Leidenschaften, der mitleidigste Mensch aber sei der beste Mensch. Ebenso verlangt er in einem Briefe an Mendelssohn vom 18. Dec. 1756, man solle durch die Tragödie „eine Fertigkeit im Mitleiden" bekommen. Auch hält er gegen Nicolai an seinem Aristoteles fest.

Auch Mendelssohn, Brief an Lessing, Januar 1757, will zwar die Besserung der Sitten durch die Tragödie wahren, meint aber, wenn Nicolai behaupte, diese „könne nicht der Hauptzweck des Trauerspiels sein . . . . dass ihm die eifrigsten Verfechter der Poesie beipflichten müssen“. Sehr lebhaft erinnert an Dubos, was Lessing, 2. Febr. 1757, an Mendelssohn schreibt: „darin sind wir doch wohl einig, liebster Freund, dass alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin: dass wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines grösseren Grades unsrer Realität bewusst sind und dass dieses Bewusstsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm.“ Hier kommt Lessing, ohne es zu ahnen, der aristotelischen *ἐκ φόβου καὶ ἐλέου ἡδονή* nahe.

Von ähnlichen Anschauungen geht auch Schiller aus in dem 1792 erschienenen Aufsatz „Ueber die tragische Kunst“. „Der Zustand des Affekts für sich selbst“, so beginnt derselbe, „unabhängig von aller Beziehung seines Gegenstandes auf unsere Verbesserung oder Verschlechterung, hat etwas Ergötzendes für uns; wir streben uns in denselben zu versetzen, wenn es auch einige Opfer kosten sollte . . . . . die Erfahrung lehrt, dass der unangenehme Affekt den grössern Reiz für uns habe, und also die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältniss stehe“ u. s. w. Er giebt ähnlich wie Aristoteles eine prägnante Definition der Tragödie, in der die Erregung von Mitleid als Zweck derselben namhaft gemacht wird. Bei dem Versuche „das Vergnügen des Mitleids“ zu erklären, weicht Schiller freilich von den genannten Vorgängern ab, indem er nicht allgemein in der „Lust an stark beschäftigten Kräften, an einer Befriedigung des Thätigkeitstriebes“, sondern speciell in der durch den „Angriff auf unsre Sinnlichkeit“ aufgeregten höchsten menschlichen Kraft, der Vernunft als dem Vermögen moralische Zweckmässigkeit zu erkennen, den Grund dieses Vergnügens finden will.